

أطلب نسخة كاملة من مكتبتي الإلكترونية لكل التخصصات

1500 جيقا بـ 30.000 دج

بسم اللّه وبعد: تم الرفع بحمد اللّه من طرف

بن عيسى قرمزلي سنة أولى ماستر بجامعة المدية

التخصص حفظ الممتلكات الثقافية .

الجنسية: الجزائرية

للتواصل وطلب المذكرات مجانا وبدون مقابل

هاتف : +213(0)771.08.79.69

بريدي إلكتروني: benaissa.inf@gmail.com

صفحتي على الفيسبوك: https://www.facebook.com/theses.dz

جروبي: /https://www.facebook.com/groups/Theses.dz

سكايب:benaissa20082

دعوة صالحة بظهر الغيب

أن يعفو عنا وأن يدخلنا جنته وأن يرزقنا الإخلاص في القول والعمل..

صل على النبي – سبحان اللّه وبحمدك سبحان اللّه العظيم-

بن عيسى قرمزلي 2014

د. محمود إبراقن

التحليل السيميولوجي للفيلم

ترجمة

الدكتور أحمد بن مرسلي

ديوان المطبوعات الجامعية



ديوان المطبوعات الجامعية
Office des Publications Universitaires
Email : info@opu-dz.com
www.opu-dz.com
1, Place centrale-Ben Aknoun BP N°140 Ben Aknoun

الدكتور: محمود إبراقن



التحليل السيميولوجي للفيلم

ترجمة: الدكتور أحمد بن مرسلي

ديوان المطبوعات الجامعية

رقم النشر: 4.04.4751
رقم ر.د.م.ك (ISBN) : 9961.0.0861.8
رقم الإيداع القانوني: 1920/2005

مقدمة النسخة المترجمة

مقدمة النسخة المترجمة

يعاني الطالب الجزائري صعوبات كبيرة على مستوى تـوفر المرجـع العلمي في علوم الإعلام والاتصال. وهي الصعوبات التي تكاد أن تصـبح مستحيلا إذا تعلق الأمر بالمواضيع ذات الصلة بتحليل مضـمون الفـيلم السينمائي. الأمر الذي انعكس سلبا على البحث العلمي في هذا الجانـب داخل المؤسسات الجامعية الجزائرية صاحبة الاختصاص .حيث نسجل ميل الطلبة في أبحاثهم إلى إنجاز أعمال مهنية. مثل التحقيقات المصـورة، دون الاهتمام بالدراسات التحليلية السيميولوجية الفنية والموضوعاتية للفـيلم. نتيجة أولا عدم توفر دراسات نموذجية في الصدد المذكور، يمكن أن تكون نموذجا علميا، يوضح الخطوات العلمية والإجرائية، الواجب القيام بهـا في مثل هذه الدراسات. وثانيا غياب المبادرة لدى أصحاب الاختصاص مـن أكاديميين في الجامعات ومهنيين ممارسين في الحقل السمع بصري، للتأسيس لهذا النوع من الأبحاث. عبر التأليف والنشر للكتاب، الذي يعـالج فيـه الجوانب المذكورة، لطرح أمام الطالب الجزائري مراجع، تشـجعه علـى الاهتمام ببحث الموضوعات، التي نحن بشأن الحديث عنها.

في ظل هذا الفراغ، تبادر إلى ذهني موضوع ترجمة كتـاب الـدكتور إبراقن محمود الأستاذ المحاضر في قسم الإعلام/ كليـة العلـوم السياسـية والإعلام/ جامعة الجزائر: "**سيميولوجيا السينما: تحليل الفيلم**". الذي هو عبارة عن مجموعة أبحاث، عالج فيها المؤلف علاقة "سيميولوجيا ـــس

التحليل النصي. من خلال التركيز على تقديم عدة نماذج تحليل لأفلام عالمية. مثل التحليل النصي "المتتالياتي - Sequentielle". حسب "ريمون بللور - Remont . Bellour ". لفيلم: الشمال عبر الشمال الغربي- North by Northwest، لألفراد هتشكوك- Alfred Hitchcok. ونموذج التحليل النصي لفيلمين عن الهجرة المغاربية في أوروبا اللذين هما: السفراء- Les Ambasadeurs، للمخرج التونسي: ناصر خطاري سنة 1974، والفيلم: "كل الآخرين يدعون عليا - Tous Les Autres s'appelle Ali"، للمخرج الألماني: "راينر وارنر فاسبندر-Rainer Warner Fassbinder". سنة 1973.

بعد التفكير مليا في مشروع الترجمة للعمل المذكور، عرضت الفكرة على صاحبه، الذي لم يكتف بالترحيب بها، بل ألح عليها، أملا منه في وضع مرجع باللغة العربية في متناول طلبته في قسم الإعلام والاتصال. وكان الأمر كذلك، حيث لم يبخل عني كل أمر طلبته منه أثناء القيام بعمل الترجمة. وهو مشكور على ذلك ألف شكر وشكر.

إن الشيء الواجب التذكير به في تجربة ترجمة هذا الكتاب، يتمثل في إشكالية المصطلح العربي المقابل للمصطلح العربي، خاصة في تخصص علمي دقيق. مثل السيميولوجيا والسينما، حيث يجد المترجم إلى العربية نفسه تائها أمام العديد من المصطلحات المقابلة للمصطلح الواحد الأجنبي وحائرا أمام: أي مصطلح منها أنسب لتأدية المعنى المقصود.

كان علي في مواجهة الإشكال المذكور البحث في أكثر من مرجع (كتاب،قاموس،موسوعة)، للتعرف على الكلمة الدقيقة المقابلة في معناها

للمصطلح الفرنسي. وهذا بالتنسيق المباشر مع المؤلف، ثم البحث مرة ثانية عن الأصول العربية الدقيقة لهذه الكلمة في أمهات اللغة العربية(لسان العرب،المحيط،السيوطي)، للتأكد من صحة استخدامها.

أذكر في هذا الصدد بأنني حرصت الحرص كله على اختيار المصطلح الأنسب ذي الأصول اللغوية العربية، مفضلا إياه على الكلمات الدخيلة المقطوعة الأصل. اللهم إلا في حالات صعوبة العثور على المقابلة منها. لماذا كل هذا العمل ؟

إن الإجابة عن التساؤل المطروح تكمن في أن نقل العلوم بمختلف تخصصاتها إلى لغتنا يجب إن يواكب إثراءها بمصطلحات تراثية مسايرة للتطور العلمي الحديث، حتى نحقق استقلالية علمية في هذا المجال.

في النهاية، أتمنى أن يكون هذا العمل خير معين علمي لطلبة علوم الإعلام والاتصال في أبحاثهم العلمية. وشكرا.

المترجم

الأستاذ الدكتور: أحمد بن مرسلي

10جوان 2004

مقدمة النسخة الفرنسية

عبارة ((لغة سينماطوغرافية)) لم تظهر مع مجيء سيميولوجيا السينما. ولا حتى مع كتاب: " Marcel.Martin - مرسال. مرتان " الصادر تحت هذا العنوان سنة 1955. نجدها أيضا في سنوات العشرينيات من القـــرن العشرين لدى السينمائيين الانطباعيين: " - Louis.Delluc لويس.دلـــوك " و: " Ricciotto.canudo - ريســـيوتو. كنـــودو " و: " Abel.Gange- آبل.غونس " في كتاباتهم عن السينما. حسب لويس دلوك في: Cinéma et Cie - السينما والمنشار، هذه اللغة الجديدة تسمح بتجاوز عقبـــة نـــوع اللغات الوطنية: ((السينما تصل إلى أي مكان))،((هـــي أداة كـــبيرة للتحدث للشعوب)).بالنسبة لريسيوتو كنودو في: L'usine Aux Images - مصنع الصور (1927): ((السينما تضاعف حاسة الإنسان التعبيرية بالصورة. هذا الحس، الذي فقط فنا الرسم والنقش حافضا عليـــه حـــتى وجودنا، يشكل حقا لغة عالمية ذات أحرف غير قابلة للتشكيك فيهـــا)). وهي أيضا، بالنسبة لآبل غونس: ((لغة الصور، التي تعيدنا إلى الوحدات الكتابية التمثيلية البدائية التي لم تجهز بعد، لأن عيوننا لم تخلق لأجلها))[1]

لكن التنظير الفعلي للسينما لم يحدث إلا مع تطـــور الســـينماطوغرافيا، تحت التأثير الحاسم لـــ: Chritian.Metz- كريستيان.ماتز. حسب هـــذا الأخير، أصبحت سنة 1975: ((مسعى مفتوحا ومحددا بجدارة، وحالـــة ذهنية أكثر منها مدرسة وعمقا إبستيمولوجيا وأداتيا أكثر منه أطروحة. مع

اهتمامه المستمر بتأسيس الهياكل قبل تأكيد القيم، لفهم الفيلم كشبكة داخلية من الدلالات، في الوقت نفسه كإدماج اجتماعي، ولتمييز ما هو نوعي عن ما هو أقل ولـ: ((استبدال)) المادة النصية، لعزل وإحصاء الشرعات - Codes الأساسية (مكنات خاصة بالصيغ Formelles بقدر ما هي قطع إيديولوجيا) التي استقرت مؤقتا، ولتحد من جديد في النهاية وفي الآن نفسه هذا البعد سالما وغير مقدس. هذا البعد الذي جعل من السينما فنا وسمح لها بالتحليل من الآن فصاعدا كعملية، كنشاط "كتابة" كحقيقة دالة، التي لم تنزل أبدا من السماء، لكن التي تتقدم في المنتظم. عاملة وناقلة ذاك المتعلق بالأمس من أجل التنبؤ بذاك الخاص بالغد).

كتابنا هذا له الحظ بأنه نشر في الوقت الواحد باللغتين: الفرنسية والعربية. وهو نتيجة مجموعة أبحاث التي أنجزتها على الموضوع نفسه ((قراءة الفيلم))، أبحاث كانت موضوع نشر في المجلات العلمية الثلاث التالية: المجلة الجزائرية للاتصال والمجلة الجزائرية للعلوم السياسية والإعلامية وحوليات جامعة الجزائر.

الأعمال التي تشكل هذا الكتاب تبحث إذن: لتوضيح علاقة السيميولوجيا السينماطوغرافية بتحليل الفيلم.

الفصل الأول يمكن أن يعتبر تمهيديا في حدود إبرازه لأسس التحليل النصي المتتالياتي للفيلم: North By Northwest - الشمال عبر الشمال الغربي لـ: Alfred. Hitchcock - ألفراد. هتشكوك.حسب: Raymont Bellour - ريمون بللور.

في الفصل الثالث نحاول الإحاطة بمختلف القراءات السيميولوجية المطبقة في دراسة الفيلم: الشمال عبر الشمال الغربي لألفراد هتشكوك.

أما بخصوص الفصل الأخير فسيركز على التحليل النصي لفيلمين عن الهجرة المغاربية في أوروبا. ونعني: الفيلم الألماني: "كل الآخرين يدعون عليا" لـ: Werner.Fassbinder - ورنر.فاسبندر. والفيلم الفرنسي التونسي الليبي: Les Ambassadeurs - السفراء. لناصر خطاري.

نتمنى أن هذا الكتاب يساهم في سد فراغ جد حساس، سواء لدى القارئ بصورة عامة أو لدى طالب علوم الإعلام والاتصال بصورة خاصة.

الدكتور محمود إبراقن

الفصل الأول

أســس التــحليل النّــصي

من أجل فهم أحسن لتطبيق التحليل النصّي، سنحاول تحديـد المقاربـة السيميولوجية، من خلال عناصرها المنهجية التمهيدية:

أ – ظهور السيميولوجيا.

ب – أسس التحليل النصّي.

I – اللغة السينمائية والكتابة الفيلمية.

II – التحليل النصّي.

أ – ظهور السيميولوجيا:

تميزت سنوات السّبعينيات بالتطور الكبير للسيميولوجيا، العلم المؤسس في بداية القرن العشرين من قبل السويسري: "Ferdinand de Saussure– فردينون دي سوسور". وهي تعني حسب هذا الأخير: العلم العام الـذي ((يدرس حياة الدلائل signes [اللسانية أو غير اللسانية] وسط الحيـاة الاجتماعية))[1]. تتميز السيميولوجيا إذن بطابعها الواسع. في هذه الحالة اللسانيات ليست إلا فرعا من السيميولوجيا.

مع ذلك، "Roland Barthes – رولان بارث"[*] سجّل فقر المجـالات الممنوحة إلى كلّ سيميولوجيا، فكل مجموع نظام سيميولوجي هام حسبه يتطلب المرور باللغة اللفظية: ((المعرفة السيميولوجية لا يمكن أن تكـون حاليا إلا نسخة من المعرفة اللسانية))[2].

---

* هو الباحث الذي أشار إلى حاليّة الأبحاث السيميولوجية في وقـت تطـور الاتصـال الجماهيري.

من جهته، " Christian.Metz - كريستيان. ماتز " أشار إلى إسهام المعرفة اللسانية في كل دراسة سيميولوجية بهذه العبارات: ((قليل من اللسانيات يضلك، شيء أكثر ينوّرك))(3).

بالفعل، يمكن اعتبار أن المبادئ المنهجية للمعرفة السيميولوجية هي عموما تلك المستعارة من اللسانيات، وإنها المستخرجة، من التصورات الديسوسورية المحدّدة لخصائص " الدليل- signe" اللساني من جهة، ولثنائياتها البنيوية – Dichotomies structurales الكبرى : (sychronie – لسانيات زمانية / diachronie – لسانيات آنية). Langue / parole – لسان / كلام – signifie / signifiant – دال / مدلول. paradigmatique / syntagmatique - استبدالي / تركيبي) من جهة أخرى.

أيضا الدّراسات السيميولوجية أخذت من جديد أهميتها منذ سنوات الخمسينيات من القرن الماضي، فهي أثارت اهتمام كل نظام دلائل– Système De Signes، مهما كانت مادته: رسم، كاريكاتير، أسطورة، إيماءة، موضة، صورة تشكيلية صورة فوتوغرافية، ملصقة أو فاصل إشهاري، فيلم سينمائي، مسرحية، منوعة (أوبرا) مسرحية غنائية (بالي) ...الخ.

على الصّعيد النظري، الدراسات المعالجة لهذه الأنظمة السّيميولوجية تقترح لكل نظام دلائل مفاهيم تحليلية أساسية، التي يمكن أن تكون مستعملة في فك رموزه (Decryptage).

على الصعيد المنهجي، ارتكزت هذه الدراسات على البنيوية. هذه الأخيرة هي المنهج الذي تم تطويره، انطلاقا من النموذج اللساني، في ضوء

الثنائيات الدّيسوسورية الشهيرة المذكورة أعلاه. لتكون مطبقة فيما بعد في الأثنولوجيا Ethnologie [لاسيما عند: Claude. Levis-Straus – كلود. ليفي ستروس]، في علم الاجتماع (علم الإناسة البنيوي Anthropologie-structurale)، في التحليل النفسي (Jacques lacan – جاك لكان) وفي النقد الأدبي والفني (النقد الحداثي).

يجب إضافة إلى هذا المحيط السّيميولوجي العام – الخارج عن السّينما، لكن أيضا الحاسم كليا في تشكّل سيميولوجيا السّينما –، صدور الكتاب المنهجي: S/Z، لـ : Roland Barthes – رولان بارث، (1970 Ed du Seuil) والدراسات الحكائية للمسرودات الأدبية (خاصة: Algirdas Julien Greimas – ألجرداس جوليان كريماس. و: Claude Bremond– كلود بريمو)، دون التحدث عن الموضة البنيوية. يمكن تعريف البنيوية، دون الوقوع في الغموض، بأنها مقاربة ((تجمع علوم الدلائل، وأنظمة الدلائل [...] ، لأن ما يوجد في الدليل من جديد ليس هو الدال لكن علاقته بالمدلول))(4).

ب ـ أسس التحليل النّصي.

أسس التحليل النصّي يمكن أن تكون مدروسة من خلال عنصرين منهجيين:

1 – اللغة السينمائية والكتابة الفيلمية.

2 – التحليل النصّي.

1 – اللغة السّينمائية والكتابة الفيلمية.

مستخدمة بلا تكملة علائقية، كلمة لغة كانت تعني فقط اللغة اللفظية. إنه ليس إلاّ بعد تطور السيمولوجيا، حتى أصبح ضروريا التمييز بين مختلف اللغات: لغة العصافير، لغة الورود، اللغة الموسيقية، اللغة المسرحية، اللغة السينمائية ..الخ.

اللغة هي: ((القدرة النوعية للنّوع البشري على الاتصال بواسطة نظام من الدلائل اللفظية))[5].

ظهرت اللغة لأول وهلة إذا كحقيقة تتكون من عنصرين:[6] من الاجتماعي :أي: اللسان) ومن الفردي (أي: الكلام).

1 – اللغة: هي منتوج اجتماعي وعقد جماعي (مجموع الدلائل والقواعد والاتفاقات). حيث يجب على أعضاء المجموعة اللغوية أن يخضعوا برمتهم إذا أرادوا التخاطب.

2 – الكلام: هو النشاط الفردي [*] المرتبط باللغة: التلفظ (Phonation)، التأليف بين لدلائل، تحقيق القواعد. بعبارة أخرى: الكلام هو: الطريقة، حيث المتكلم يستعمل القواعد [code – الشرعة اللسانية][7].

خلافا لغة اللفظية – التي هي حصيلة العديد من الألسن المختلفة – اللغة السّينمائية المعتبرة إجمالا، هي ليست خاصة بمجموعة ثقافية واحدة، لأنها لا تتضمن أنساقا منتظمة، وحدّ مختلفة الواحد عن الآخر. كما هي

* في محاضرته: للّسانيات العامة، دوسوسير يصف الكلام كأنه ((عمل فردي إرادي، وعقلي.))

تلك الخاصة بكل لسان (لغة لفظية).

بالإضافة إلى ذلك، اللغة السّينمائية مكونة أساسا من صور. هي إعادة إنتاج مباشر للواقع، دون وسيط تشْرعة (codage) اعتباطية، وفي غياب البعد الثالث.

مع مستواها التشابهي، اللغة السّينمائية تعرف ((كمضاعفات للحقيقة، استنساخات ميكانيكية حقيقية [...]. الصلة بين الدال والمدلول للصورة البصرية والصوتية هي مبررة بقوة، بواسطة التشابه))[8].

كذلك اللغة السّينمائية تمتلك حسب: Emberto Eco – أمبارتو إيكو[9] الصفات المميزة لشرعات – Codes التّعرف، التي هي درجات من التشابه أو من " الأيقونية " (Iconicite). في هذا الصّدد، الصورة السينمائية تمتلك درجة عالية من الأيقونية مقارنة بالصورة التلفزيونية.

السينما ليست إذن لغة بلا شرعة، بل بالعكس هي لغة مهيكلة بعدد كبير من الشرعات. من بين هذه الشرعات جزء فقط يمكن أن يكون سينمائيا محضا (= الشرعات الخاصة) بينما العديد من الشرعات الأخرى ليست خاصة بالسينما (الشرعات العامة).

1 – الشرعات الخاصة: هي الشرعات التي لا تظهر إلاّ في السينما، لأنها تستلزم استعمال المادة التعبيرية للسينما. مثال تقليدي للشرعة الخاصة، هو ذاك الخاص بحركات الكاميرا. بالنسبة لـ : كريستيان ماتز [10] ". Le fondu enchaine – المزج التدريجي ". هو صورة مجازية تنتمي إلى شرعة دلائل علامات الوقف للغة السّينمائية.

2 – الشرعات العامة: هذه الشرعات هي تلك القابلة للظهور في لغات أخرى على سبيل المثال الشرعات الحكائية، التي هي غالبا مستعارة من الأدب والمسرح والمسرودات الأخرى. بصفة عامة، هذه الشرعات يمكن اعتبارها إلى حد ما كسينمائية، لأنها يمكن أن تكون خاصة بصفة قليلة (على سبيل المثال الشرعات الأيقونية، التي تتعلق ،بالإضافة إلى السّينما، بلغات الصور التالية: الفوتوغرافية والرسوم المتحركة والشريط المرسوم، أو خاصة بصفة أكثر. مثال: شرعات تكوين المنظر "السمعي - البصري"، التي لا تتقاسمها السينما إلاّ مع التلفزيون.

اللغة السّينمائية المكونة من مجموع شرعات، لا يمكن أن تكون إلا كيان مجرد ونظام علاقات منطقية.

مفهوم الكتابة الفيلمية يمكن أن يتحدد مختلفا، مقارنة مع اللغة السينمائية، وهو يعني حسب: " Michel Marie – ميشال ماري ": مجموع أنظمة فيلميه نصّية، وليس مجموع شرعات، التي هي تكوّن اللغة السينمائية (11).

من جهتها "GENEVIEVE JAQUINOT – جانفياف. جاكينو": لاحظت أن مفهوم الكتابة الفيلمية: ((يخص الفيلم وليس السّينما بوصفها لغة. فهي وضحت كيف أن النّص الفيلمي يوظف الشرعات الخاصة ؟وكيف أن كل فيلم يعّد ويعيد بناء السينما بطريقته الخاصة ؟(12).

2 – التحليل النصي للفيلم:

مفهوم الشرعة سمح لـ : " كريستيان ماتز " بإقامة تقابل(*) بين مجموعات ملموسة (= الرسائل الفيلمية أو النصوص) ومجموعات تنظيمية (= الشرعات، التي هي كيانات مجردة).

ما يحدد التنظيمي- systématique هو ((طابعة المثالي [...]، النظام ليس له وجود مادي، إنه ليس شيئا آخر سوى منطق))(13). بصورة أوسع، نظام الفيلم هو مبدأ اتساقه، ومنطقه الداخلي.

من ناحية أخرى، ما يحدد النصي ((= غير التنظيمي) هو أنه يكمن في تسلسل جلّي، وفي شيء ملموس وجد قبل تدخل المحلل))(14). المصطلح " نص " أعيد أخذه هنا بمعنى : "LOUIS HJELMSLEV – لويس هيالمسلاف " مسميًا: [[كل تسلسل خاص بالدال ("دعوة – PROCES " عند المؤلف الدنمركي)، سواء كان لسانيا، غير لساني أو مختلط (الفيلم الناطق يرتبط بالثالثة من هذه الحالات (15)]]. وعليه، الحديث عن نص فيلمي، هو التفكير في الفيلم كخطاب دال.

التحليل النصي للفيلم، الذي يبحث سير- Fonctionnement النصوص الفيلمية، له هدف إذًا الكتابة الفيلمية وليس اللغة السّينمائية، التي هي مكوّنة من مجموع الشرعات، إلى جانب عدة عناصر: الصورة

* هو التقابل الذي استعاره من اللساني الدانمركي، لويس هيالمسالف

أنظر: Aumont .J,Bergala.A : Esthétique du film, op.cit p: 139

المتحركة، الصوت المنطوق به (= الصوت اللفظي للكلمات والحــوار)، الصوت التشابهي (= الضجيج)، الصوت الموسيقي والبيانات المكتوبة.

الإحاطة بسير النص الفيلمي ستكون: ((متابعة نص في جميع منعطفاته الشرعاتية، وستكون ليس الدراسة باطنيا لهذه أو تلك الشرعة أو الشـــرعة الفرعية، لكن دراسة: التفاعل الشرعاتي: شكل بناء النص))[16].

في هذا الصّدد، النص الفيلمي هو مكان لقاء كثير من الشـــرعات (الخاصة والعامة)، التي تحدد نظامه النصي.

بعبارة أخرى، إجراء تحليل نصي هو متابعة نص من خــلال جميـــع شرعاته أو شرعاته الرئيسية [17]. وهو ما يتعارض مع تحليل الشـــرعات، الذي يكمن: ((في متابعة شرعة، من خلال جميع النصـــوص أو عـــدد منها))[18].

مع ذلك، النّص الفيلمي هو كيان إظهار: آليات إيلاد المعنى الخـــاص بالسيّر النّوعي لنص فيلم، يمكن أن يكون مفهوما من خلال وحدة نصـــية أكبر (أفلام للمخرج نفسه) أو أصغر (متتالية فيلم لها استقلالية قوية).

في هذه الدراسة الحالية، سنقوم بتطبيق التحليل النصي المتتالياتي. حيث الهدف، هو الوصول إلى فهم ليس فقط لنظام، البناء والإعداد، لكن أيضا للخطاب الشامل للفيلم.

هوامش الفصل الأول.

1- Saussure Ferdinand de: Cours de linguistique générale, 4 ème Ed: Payot, Paris,1972, p.33

2 – Barthes.Roland: éléments de sémiologie, Communications, No 4, 1964, p.92.

3 - Metz.Chritian: Essai sur la signification au cinéma, tome: II, Ed: Klincksieck, Paris, 1972. p:197.

4 – Safouan. Moustafa: Qu est ce que le structuralisme? 4. le structuralisme en psychanalyse, Ed Seuil, Coll: Points, 1968. p.12

5- Dubois Jean,Giacomo.Matee: Dictionnaire de linguistique Ed: Librairie Larousse, Paris,1973. p. 274.

6 – Barthes Roland : «éléments de sémiologie», Communications, N° 4, op.cit., p. 93.

7 – Baylon Christian, Fabre Paul: Initiation à la linguistique, Ed: Fernand Nathan, Coll: Université, Information, Formation, Paris.1975, p.10

8 – Aumont. J, Bergala. A: Esthétique du film, Ed: Fernand Nathan, Paris, 1983, p.129.

9 – Eco Umberto: La Structure absente, Ed: Mercure de France

10 - Cite par ODIN Roger, Cinéma et production de sens Ed: Armond Colin, Paris, 1990, p.149.

11 – Marie Michel, Collet Jean: Lectures du film, Ed: ALBATROS, COLL: ça /cinéma , Paris,1977, p.19.

12 – Jacquinot Geneviève: Image et pédagogie, Editions P.U.F, Coll: L`Educateur, Paris,1977, p.196.

13 - Metz Christian: Langage et cinéma , Ed: Albatros, Coll: ça /cinéma, Paris, 1977. p. 57.

14 - Id., Ibid.

15 - Metz Christian: Langage et cinéma , op.cit, p. 66.

16 –Marie Michel, Collet Jean: Lectures du film, op.cit, p. 20

17 – Metz Chritian: Langage et cinéma, Ed: Larousse, Coll: Langue et langage, Paris, 1971, p.53.

18 – Id, Ibid.

الفصل الثاني

■ الشمال عبر الشمال الغربي (*)

لأفراد هتشكوك ALFRED HITCHCOK

■ التحليل النصي المتتالياتي حسب:

ريموند بللور RAYMOND BELLOUR

* "الموت في الأثر". هو الفيلم الأمريكي: Metro Goldwyn Mayer.1959

مدخل:

إذا ريموند بللّور في مقاله: ((النص المفقود))[1] ينفي ملاءمة - pertinence التحليل النصي للفيلم، إلاّ أنه في مقاله الأخير: ((Le blocage symbolique - الاحتباس الرّمزي)) [2] أعاد فعليا الأخذ بالحسبان سير النص الفيلمي (*).

في دراسة ((La Mort Aux Trousses - الموت في الأثر)) لألفراد هتشكوك، تمكن ريموند بلّور من تطبيق بالأخص في الجزء 14 (**) تحليلا نصّيا، بتكوين شبكة علائقية كاملة، التيّ حاول شرحها، محترما فيه آليات إيلاد المعنى الخاص بالسّير النوعي لنص هذا الفيلم.

في هذا السياق، نرى أنه من الفائدة الكبرى لطلبتنا إبراز منهج التحليل النصي لهذا المتخصص في السّينما الأمريكية.

بادئ ذي بدء، قسم ريموند بللور الفيلم المدروس إلى 22 جزءا - segments (أو متتالية séquenses). وهي الأجزاء التيّ قام فيها بإحصاء الأحداث المستخدمة في جملتها للعديد من وسائل النقل (سيارة أجرة،

---

* كما سبق وأن قام بذلك في فيلم آخر لهتشكوك « العصافير The birds» أنظر: In cahiers du cinéma, N° 216, octobre 1969, p .24-38.

** يعني المتتالية المتعلقة بالانتظار الطويل لرجي تورنهيل على الطريق (في أرض مكشوفة) متبوعا بالظهور المفاجئ للطائرة. أنظر الصور في الملحق وبالتحديد، اللقطة: 65.

مصاعد، سيارات، قطار، حافلات، شاحنات، طائرات)، هذه الشـرعة الخاصة بالأحداث تطابق شرعة الأفعال proairétique [3] لرولان بارث. وهي واحدة من الشرعات الخمس المكونة لأسس منهج التحليل النصّي.

بالنسبة للجزء الرابع عشر تجدر الإشارة إلى أن المؤلف قام بتقسيمه أيضا، إلى 22 سلسلة، حسب تعاقب مختلف مرئيات بطل الفيلم ("Thornhill.Roger روجي. تورنهيل"، الممثل من قبل Carry Grant كاري كرانت).

في كل القسم الأول للجزء 14(من اللقطة الأولى حتى اللقطة 65)، هذا التعاقب للنّظر [[ناظر / منظور]] لم يشهد إلاّ انقطاعين.

التشويق في هذا الجزء، يكمن في سعي البطل، الذي يبحث عن شخص لا وجود له، إذًا لا يمكن لنا إلاّ أن ننتظر في هذا الديكور الغريب (حقل ذرى شاسع) قرب وقوع قتل محتمل، خاصة بعد ظهور الطائرة. لكن واقعة: أن البطل لم يمت في مكان الموعد يستلزم أن هذه القاعدة تندرج في جدلية السينما الهوليودية. حيث البطل لا يموت أبدا في وسط الفيلم.

لهذا السبب هتشكوك أجرى في هذا الفيلم قراءة متعاقبة مستمرة ومتقطعة، من أجل التسجيل الأحسن لتطوّر رؤية البطل وفضاء قصة فيلمه.

التحليل النصي المتتالياتي المنجز من طرف ريموند بللور على القسم الأول للجزء الرابع عشر، يمكن أن يلخّص من خلال المجموعات الفرعية التالية:

أ – المجموع الفرعي لتورنهيل: في علاقة مع السيارتين الأوليتين (من اللقطة 2B حتى اللقطة 29a).

ب– المجموع الفرعي لتورنهيل والشاحنة (من اللقطة 28 حتى اللقطة 32 أو 34a).

ج – المجموع الفرعي لتورنهيل: في علاقة مع السيارة الثالثة والرجل (الذي يمكن أن يكون Kaplan – كابلان) والحافلة (من اللقطة 34b حتى اللقطة 64a).

سندرس في كل مجموعة من هذه المجموعات الفرعية مختلف السلسلات التي تكوّنها.

أ – المجموع الفرعي الأول (تورنهيل في علاقة مع السيارتين الأوليتين)

هذا المجموع الفرعي الأول يحتوي خمس سلسلات تعاقب نظر تورنهيل. هذا الأخير يبدأ من اللقطة 2b حتى اللقطة 32، دون انقطاع ولا واحدة. مع ذهاب–إياب دائم بين تورنهيل ورؤيته (بدءا من اللقطة 4)، ومع تركيز (Cadrage) ثابت (تورنهيل في لقطة مقربة حتى الخصر، على يمين محطة الحافلة).

1 – السلسلة الأولى: 4 a / 2 b (تورنهيل الحافلة)

انطلاقا من هذه اللقطات، المخرج أعطانا رؤية أولى لتورنهيل مبصرا اختفاء الحافلة (في اللقطة الثالثة)، التي ظهرت في اللقطة الأولى. بصفة عامة التركيزات (Cadrages) في هذه السّلسلة، تقتصر تقريبا على الرؤية

الوحيدة للبطل. اللقطة 2b (مثل اللقطة 1) يمكن أن تفتتح أو تقطع التعاقب، حيث تبين لأول مرة البطل.

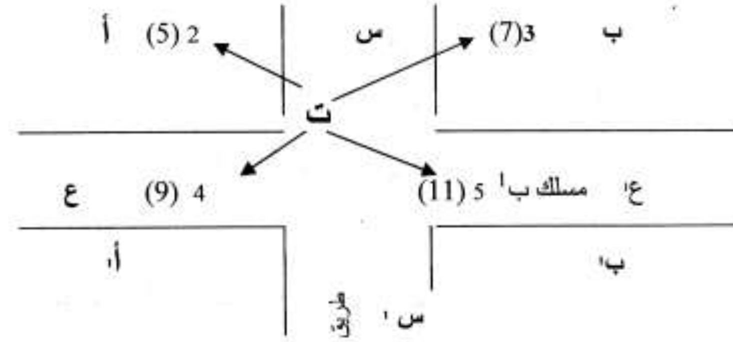
2 – السلسلة الثانية12a / 4b (تورنهيل / الطريق / الحقول).

هذه السلسلة احتوت أربع وجهات نظر متعاقبة على الحقول والطبيعة: متناظرة ثناء بالنسبة لمحور الطريق.

أ – من جهة (على اليسار، خلف ومقابل تورنهيل): الحقول من جهتي الطريق (اللقطتان: 5 و7 ممثلتان للرؤية الثانية والثالثة لتورنهيل).

ب – من الأخرى (على يمين، خلف ومقابل تورنهيل): تفرعا المسلك (لقطتان: 9 و11) اللذان يقاطعان الطريق في زاوية قائمة.

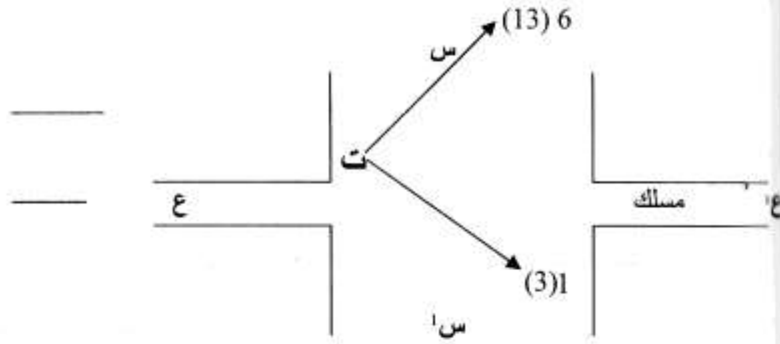
التناظران الأولان



نسجل في هذه السلسلة، وجود بكيفية منتظمة لتركيزين: رؤية البطل (5،7،9،11) من جهة، والرؤية التي لدينا عنه (4،6،8،10،12) من الجهة الأخرى.

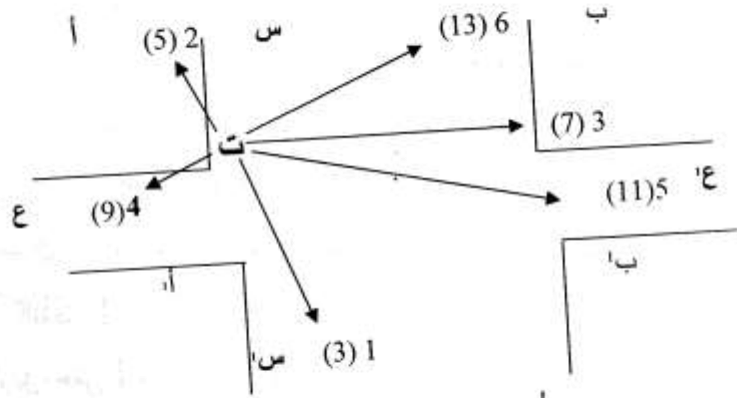
3. السلسلة الثالثة: 18a / 12b (تورنهيل / السيارة الأولى).

إنه في هذه السلسلة، حيث سيغلق (منذ اللقطة 13 مع وصول السيارة الأولى) تعاقب وجهات النظر ثناءا تناظريا. هذه السيارة الأولى (مثل على كل حال السيارة الثانية، وخلافا للشاحنة) جاءت من الجهة نفسها للشاحنة في (س)، التي أنزلت تورنهيل وواصلت سيرها نحو (س1). إنه مثل اللقطتين: 3و13 كونتا التناظر الثالث (بالنسبة لمحور المسلك).



التناظرات الثلاثة مجتمعة

وجهات نظر(الست المتعاقبة لتورنهيل)



هذه التناظرات الثلاثة – التي هي مقتطعة بالنسبة لملتقى الطريق والمسلك – سيكون مبالغا فيها، إذا لم نأخذ بالاعتبار، أن الأمر يعني هنا رؤية الشخص، الذي يوجد هو أيضا على هذه النقطة من الملتقى.

من ناحية أخرى هذه المناظر (vues) التناظرية أعطت قصة غير متناظرة، بسبب الاختلاف الذي يمكن ملاحظته في الآن نفسه على مستوى المناظر، وعلى مستوى نظرات (Regards) الشخصية المركزية (ناظرة إلى هذه المناظر، في كل مرة بطريقة مختلفة).

4 – السلسلة الرابعة: 20a / 18b (تورنهيل / الطريق / الحقول).

كونها سلسلة قصيرة، يمكن اعتبارها من جهة مثل استراحة وتنفس (اللقطة 19 تنقل بالضبط اللقطة 7 : إحدى الرؤى الجانبية لتورنهيل).
ومن جهة أخرى مثل استراحة في القصة، لأنها ضاعفت بهذا التقصير الإيقاعي قيمة انتظار البطل.

هذا الانتظار للشخصية المركزية أنتج هكذا التشويق- في حدود - حيث لا كابلان، ولا قتلة " Vandamm – فاندام " لم يكونوا في السيارة الأولى، ربّما كانوا موجودين في الثانية.

البقعة الصغيرة، التي نراها في فضاء اللقطة: 19، لا يمكن أن تكون إلاّ الطائرة، التي يلمحها المشاهد والرحل وتورنهيل، جميعا في الوقت نفسه على مستوى اللقطة: 61.

5 – السلسلة الخامسة: 20b / 29a (تورنهيل /السيارة الثانية)

اللقطة 21 تسجّل تعاقبا، حيث لا تعني نهائيا رؤية ((كاملة)) [طريق-حقل] ولا رؤية ((فارغة)) [اختفاء وسائل النقل] لكن تعني

الرؤية الفارغة، التي تنتهي بسيطرة المجموع الفرعي الثاني (30 -34a). وبدقة أكثر حتى اللقطة 32.

في هذه السلسلة، يوجد تكرار في عدد لقطات السلسلة الثالثة (18a 12b)، اللقطات: 13 (ثابتة) هي متماثلة حتى 29. وأيضا حتى 27. اللقطات 15 (Panoramique بانورامية ومقربة) هي مطابقة لـ: 25 (أيضا بانورامية ومقربة). اللقطات:17 (ثابتة) هي متماثلة حتى 21 وأيضا حتى 23.

فيما يتعلق باللقطات: 21-23 و 27-29 ريموند بللور[4] يلاحظ تفكك الفضاء (*) والوقت (**)، هذا التفكك له هدف تدعيم التشويق: عندما تورنهيل يتهيأ (في اللحظة التي تمر فيها هذه السيارة الثانية) لإخراج يديه من جيبيه (لقطة 24b و 6a 2)، في حين أدخلهما منذ اللقطة: 10.

من جهة أخرى، هذا التفكك له وظيفة – انطلاقا من هذه المناظر التناظرية (21-27 و 23-29) – إثراء القصة التي أصبحت غير متناظرة: بإعطائها تسريعا جديدا، مع اختفاء السيارة الثانية وظهور الشاحنة.

---

* فضاء بداية اقتراب السيارة الثانية (في اللقطة: 21) هو تقريبا نفسه لذاك الخاص بنهاية ابتعادها (في اللقطة: 29). والشيء نفسه بالنسبة لفضاء اللقطة: 23 مقارنة باللقطة: 27.

* بالمدة المتساوية عمليا لهذه اللقطات (التي هي بين ½ 3 و 4 ثواني) وأن هذه اللقطات الأربع تفتح وقتا مضاعفا، مقارنة بتلك التي تسبقها.

ظهور السيارة الثانية في المحور المقابل في: (**س1**) (الوضع الذي لا ينطبق لا على الحافلة ولا على السيارة الأولى) يدعم هنا انطلاقة جديدة للقصة.



هكذا، السيارة الثانية تحقق تقاطعا في **س** (في اللقطة 29a) مع وصول الشاحنة، محدثة بذلك التقاطع الأول (والوحيد) لوسيلتي النقل، في هذا المجموع الفرعي الأول.

ب – المجموع الفرعي الثاني (تورنهيل والشاحنة)

إنه الفعل الخاص للسلسلة التالية: تورنهيل / الشاحنة :32/28 (أو **34a**).

هذه السلسلة تتميز بالانقطاع الأول لتعاقب النظر << ناظر/منظور». بالفعل هذا الانقطاع وقع في اللقطة: 33، التي جمعت في حقل واحد تورنهيل والشاحنة (بفعل الغبار: خلافا للقطتين: 15 و 25 (اللقطات المبقية للتعاقب، بالدخول التدريجي للسيارتين في حقل نظر تورنهيل)).

هذا الانقطاع للتعاقب في اللقطة: 33 أنجز على محور مماثل للقطة السابقة (32). حتى وإن وجد اختلاف طفيف في التركيز: منطلقا من لقطة مقربة حتى الخصر (أنظر اللقطة: 32) إلى لقطة " الجزء الصغير" (أنظر اللقطة: 33). في الحقيقة، اللقطتان أخذتا من عكس محور تصوير اللقطة على 180 درجة. الشيء الذي يبين بوضوح المحور المنحرف، الذي يمكن ملاحظته، خاصة في إطار اللقطة: 33.

فيما يتعلق بالتشويق المنْتَج، نستطيع تسجيل أن هذا الأخير لا يكمن فقط في تضخيم هذا التقديم الأحادي المعنى، لكن هو مدعم بالأحرى بهذين التقنيتين:

1– حركة مرئيات البطل (مع وقع حركات السيارتين في مجموع اللقطات الثابتة: (29و27.23.21.13) والذي يمكن ملاحظته في مجال رؤية الانقطاع الأول (اللقطات **33b** و**34a**): اللقطات تتميز بوقع اللقطة الثابتة بالنسبة للحركتين السابقتين.

2 – إعادة اللقطة: 2 في اللقطة: 33 وتكرار تركيز تورنهيل في لقطة مقربة حتى الخصر بدءا من اللقطة: 4.

أما بخصوص اللقطة: 34، فهي تضمن لنا – بالعودة إلى هذا التركيز نفسه – استمرار الانقطاع (اللقطة (**34a**)، إلى جانب استئناف التعاقب (بدءا من اللقطة **34b**).

هتشكوك لم يتمكن مجددا من تأسيس – انطلاقا من اللقطة: 33 – الإيقاع التعاقبي الأولي (بوشر فيه انطلاقا من اللقطة: **2b**) لأسباب ثلاثة:

أ. الانتظام السلسلي (الذي يكسر نوعا ما- انطلاقا مـــن اللقطـــة: 4 - التعاقب، بالعودة إلى نفس التركيز على تورنهيل بلقطة مقربة حتى الخصر) سيقطع: بسبب اختلاف التركيز على تورنهيل، الذي ينتقل من لقطة مقربة حتى الخصر (من 4 إلى 32) إلى لقطة الجزء الصغير (لقطة: 33).

ب. اللقطة 33 تكون نسبيا طويلة وتفقد بذلك الوحدة الإيقاعية لتقديم انتظار الشخصية المركزية. اللقطة التي تصبح من جراء ذلك ثقيلة ومملة .

ج. يمكن أن نشير هنا إلى ضعف الفعل الدارمي، بالنظر إلى مرور الشاحنة.

هذا الأخير يكوّن إذاً العامل، الذي بسببه كان هتشكوك مضطرا إلى قطع في اللقطة: 33 التعاقب الطويل الأول للنّظر (**2b - 32**) مبررا هذا الانقطاع الأول بأسباب مادية محضة. مثل: الغبار، قامة الشخصية وكـــبر الشاحنة.

مرور هذه الشاحنة يشكّل ضغطا مجازيا Métonymique في حـــدود، حيث يشكل هجوما ضد تورنهيل، بالتداخل الذي أســـس ماديـــا هـــذا الانقطاع الأول. مثل التقاء الفاعل والموضوع وفقدان النظر . هذا الالتقاء هو معروف بفضل غيوم الغبار التي أعمت تورنهيل في اللقطـــتين: 33 و **34a**.

بدءا من اللقطة **34b** تورنهيل، سيعود إلى رؤيته المعتادة وهو مواصـــل انتظاره.

في سلسلة ((الشاحنة)) وخلافا لسلسلتي : ((السّيارتين)) تورنهيـــل ينظر قبالته. وعلى المسلك تظهر سيارة أخرى، بدل اختفاء الشاحنة. هذا

هو السّبب الذي من أجله يوجد في هذا المستوى تسريع بارز في التطـــور الحكائي للمسرود.

ج – المجموع الفرعي الثالث (تورنهيل في علاقة مع الســـيارة الثالثة والرجل والحافلة)

يشتمل على خمس سلسلات:

1– السلسلة الأولى: 34b / 41 (تورنهيل/ وصول السيارة الثالثة)

اللقطات: 35، 37،و39 المخصصة، لإظهار رؤية البطـــل، تكـــرّر الخامسة من الرؤى الجانبية لتورنهيل (من اللقطة: 2) مع تغيير خفيـــف في التركيز: اختفاء عمود المحطة وصف نبات الذرى لا يشغل ســـوى ربـــع (25%) يمين الإطار، بدل شغله 10/9 (90 %) من اللقطة: 2 (*).

لإبراز تضخيم فعل: أن الشخص المركزي (تورنهيل)لم يتحرك نهائيا في هذه السلسلة (خاصة في اللقطة: **40b**)هتشكوك كان مضطرا في اللقطة: 41 إلى تضييق قليلا من جديد هذا التركيز الذي يكرّر، في نهاية المطـــاف بالضبط اللقطة: 11.

من ناحية أخرى، لتنسيق التعاقب، المخرج - بإظهار بطله - لم يفعـــل سوى تكرار في هذه السلسلة - مع توسيع طفيف لإطار (زيادة قليلـــة في العرض وكبيرة في الانحناء) الرؤية الجانبية الثانية لتورنهيل (أنظر اللقطة:

* - ريمون بللور يتكلم عن ثلث (3, 33 %) وعن 5 / 4 (80 %).أنظـــر:
«Le blocage symbolique», Communications N° 23, op. cit, p:2– 68.

5). هذا التركيز الجديد أنجز بفضل إعلاء الكاميرا

2- السلسلة الثانية: 42/ 48 (الرؤى الأولى لتورنهيل على الرجل)

في هذه السلسلة الجديدة، ومن أجل إظهار أفضل لتهويل المسرود (مع وصول السيارة الثالثة وتنقل الرجل)، هتشكوك أنجز المقـاربتين التقنيـتين التاليتين:

1. الاحتفاظ بالإطار المضّيق للقطة: 41، قصد التحديد الدقيق لما يـراه بطله.

2. تطبيق بدءا من اللقطة 46 تغيير جذري للتركيز. إنه لا يعني نهائيـا مثل السابق (4-34) تركيزا متوسطا، مظهرا تورنهيل في لقطة مقربة حتى الخصر. لكن التركيز في هذه السلسلة، لاسيما بدءا من اللقطة 46 يكون مضيّقا. حتى أن الفاعل المركزي (تورنهيل) يكون مبينـا فقـط بفضـل اللقطات الصّدرية المقربة.

3- السلسلة الثالثة: 49 (الوجه للوجه لتورنهيل والرجل: الانقطـاع الثاني لتعاقب للنّظر).

اللقطة 49، تشير إلى انقطاع ثان للنّظر، جامعة في الوقت نفسه بـين الفاعل (تورنهيل) وموضوع رؤيته (الرجل النازل من السـيارة الثالثـة)، مؤطرة الرّجلين المتعاكسين من جهتيّ الطريق في لقطة واحدة.

هذا الانقطاع في تعاقب النظر ليس له لا تداخل لقطات تحدّد فقـدان وعودة النظر (مثل في اللقطتين : 33 و 34) ولا المضاعفة التدريجية للقطة السابقة (المخصصة إلى موضوع الرؤية). بالإضافة إلى ذلك، هذا الانقطاع لم يحدث أي تغيير في اللقطات، التي تتبع اللقطة: 49، لأن اللقطـة 50

تأخذ من جديد بالضبط إطار اللقطة: 48. الأمر الذي لا ينطبـق علـى اللقطة 34 (في a و b) التي تلت اللقطة 33.

هكذا، فإن هذا الانقطاع الثـاني أدخـل اسـتمرارية جديـدة للمسرود ((فعل الكلام Enonciation)) الذي يدور بدءا من اللقطة 43 بين الفاعل المنتج (تورنهيل) والموضوع البدل Relais (الرجـل تجـاه شخصه)، لتسجيل وقع تهويل وتدعيم تحقيق هوية المشاهد في الشخصـية المركزية. هتشكوك أجرى إذاً مثل ذلك الاستئناف للمسرود بواسطة مثل هذا الانقطاع للنظر.

إنه في مثل ذلك الإطار جرى الانقطاع في اللقطة 33 علـى محـور مماثل لذاك الخاص باللقطة السابقة (32): مع توسيع الإطار الذي ينتقـل من لقطة مقربة حتى الخصر إلى لقطة الجزء الصغير الذي فرضته الرؤية .

في اللقطة: 49 هي تعني قطع هذه الاسـتمرارية: بتعـويض المحـور المنحرف للقطات التي تتقدمه، والتي تليه بمحور طـولاني Longitudinal، الذي يُظهر صوب الكاميرا لا منتهى الطريق .

إذا كانت اللقطة: 49 قد كررت - من حيث المحور والإطار- اللقطة: 2 إلاّ أن تفردها يكمن في كونه يغير كليا هنا انتظار تورنهيل: بفضل هذا الإلحاح الثابت في رؤية وحيدة مخصصة إليه وإلى الرجل المقابل له، الـذي قد يمكن أن يكون كابلان.

هكذا، هذه اللقطة تمدد الزمن لفائدة التشويق، لاسيما عندما تشـتغل على التّدرج الحكائي في التتابع: سيارات ←شاحنة ←سيارة ←رجل،

معتبرة الحد الثالث من التدرج الحكائي (السيارة) بمثابة ما قبل الحد الثاني (أي يعني الشاحنة).

4- السلسلة الرابعة: 50 / 56 (تنقل تورنهيل)

الانقطاع الأول المعلل في اللقطة: 33 بتنقل الشاحنة ينبئ -بعد إعادة إقامة تعاقب النظر (بدءا من اللقطة 50)- بتنقل تورنهيل نحو الرجل (**52b**-56).

بدءا من اللقطة **52a** حتى اللقطة 65 توجد عودة إلى الإطار المتوسط (تورنهيل في لقطة أمريكية) للقطات: 46-50 (تورنهيل في لقطة مقربة حتى الخصر). وهكذا فإن اللقطة **52b** تفتتح تعاقب حركة خلفية وأمامية. هذا التعاقب بين هذين الرجلين يأخذ نهايته في اللقاء الذي يجمعهما في **56b**.

5- السلسلة الخامسة: 56b / 64a (تورنهيل/الرجل/الطائرة/الحافلة)

التقاء البطل مع الرجل في **56b** يفتح مع ذلك تعاقبا آخر. حيث أن:

أ - نظر الرجل إلى خارج الإطار استلزم تعاقبا جديدا للنّظر (ناظر/ منظور) يديره الرجل، الذي ينظر على التوالي إلى الطائرة (التي تمر بعيدا في أ) وإلى الحافلة (التي تقترب من الطريق في س[1]). هذا التعاقب أخذ نهايته في اللقطة **64a**.

ب - إذاً، اللقطتان: 57و59 أبصرتا فقط من قبل الرّجل، لأن تورنهيل لم يكن ينظر إلى خارج الإطار (في **56b** و58). اللقطتان: 61 و 63 أبصرتا معا من قبل الرجل، ومن تورنهيل (بدءا من اللقطة 60).

إن فعل بقاء الطائرة بعيدة جدا في اللقطتين: 57 و63، بينما الحافلة تقترب بوضوح بين اللقطتين: 59 و 63 ينبئ -بواسطة مغادرة الرجل وملاحظته الدقيقة: ((هذه الطائرة ترش المحاصيل التي لا وجود لها))- بالعلاقة التي ستقام بين تورنهيل والطائرة: العلاقة التي سيفهمها المشاهد فيما بعد. بمعنى في الهجوم الأول للطائرة.

6- السلسلة السادسة: 64b / 65 (تورنهيل/الحافلة من بعيد/الطائرة)

هاتان اللقطتان تتطابقان هنا في الوقت نفسه، من أجل إغلاق العقدة الأولى - (جدول paradigme السيارتين الأوليتين والشاحنة والسيارة الثالثة/ الرجل والحافلة) - ومن أجل إثراء الخيال: بإنشاء تعاقب جديد لنظر تورنهيل إلى الطائرة، التي سبق وأن ظهرت له في اللقطتين: 57 و 61. اللقطتان اللتان تطابقان اللقطة: 65.

الخاتمة.

في النسخة الأصلية التي لم يشتغل عليها ريموند بللور، ظهور الطائرة تم من قبلُ في اللقطة: **9a**، في الأفق داخل كُبر الإطار. ويظهر من جديد بكيفية أكثر وضوحا في اللقطة: 19. حتى أن السلسلة القصيرة (**18b-20a**) -كما قدمت من قبل- لا تحقق إطلاقا الراحة والتنفس في فعل الكلام. لكن، بالعكس تقوي تمويل المسرود وتدعم تحقيق هوية المشاهد في شخصية البطل، التي لم تَلمح بعد (حتى في اللقطة: 19) هذه الطائرة، خلافا للمشاهد. وهكذا، فإن المتحدّث **énonciateur** هتشكوك يعطي لمسروده انطلاقه قوية جدا: فاتحا هذا اللغز الهام جدا، الذي لم يعمل سوى على إثراء التشويق، بدءا من اللقطة 19(*).

في الواقع، الفيلم كله تميز بنوع من إستراتيجية المسرود، الذي سيعمل التحليل النصي على استخراج القدرة الكلية للشرعات الخمس لرولان بارث[5]. ونعني خصوصا الشرعة الخاصة بتطور الألغاز Herméneutique والشرعة الخاصة بالأفعال Proiérétique والشرعة الرّمزية Symbolique وشرعات المعنى Sémique والشرعة الثقافية.

---

*- إنه ضروري إظهار وصول الطائرة، حتى قبل أن يراها تورنهيل: لأنه إذا كانت اللقطة سريعة جدا، الطائرة لا تمكث وقتا طويلا كافيا في الإطار، والمشاهد لا يدرك ما يحدث. أنظر: Alfred Hitchcok: Truffent Francois: le Cinéma selon Hitchcok, Ed : Seghers, Coll : Cinema 2000, Paris, 1975.

في هذه المتتالية أو هذا المجموع الدّراسي، نجد نفس هذه الشرعات وهذه الاستراتيجية للمسرود: هنا الشرعة الرّمزية تكون مفتوحة منذ اللقطة: 19 (مع الظهور الجديد للطائرة دون أي ضجيج).

هذا اللغز المفتح في اللقطة: 19 (والمعاد في اللقطتين: 33 و 49، مع الانقطاعين للنظر والاستئنافين للمسرود) سيغلق تدريجيا في اللقطتين: 57 أو 61.

وهكذا، يكون فتح اللغز (الفعل) وحلّه أدّيا إلى ميلاد الشرعة الرّمزية في هذا المجموع.

مرور الشاحنة خلافا لما قيل من قبل بللّور ليس هو ((ضغط استعاري))[6] في حدود، حيث حجم الشاحنة ونتيجة الغبار، الذي أثارته، نجحت في إحداث "هجوم " حقيقي: تورنهيل اضطرب اضطرابا قويا بمرور هذه الشاحنة، مسبّبة غبارا قويا جدا، الذي أعماه وأجبره هكذا على فقدان -في اللقطة: 33 لأول مرة- تعاقب نظره ناظر/منظور.

لماذا هو ملائم هنا التذكير بأن هذا المرور هو بالأحرى هجوم مجازي: للتعبير عن الكل من خلال الجزء (التداخل) الذي يعيدنا بسرعة إلى هذه الشاحنة.

بمساعدة النتائج الملموسة لهذا التحليل الفيلمي نستطيع ملاحظة عن قرب أن نجاح سينما هتشكوك هو ناتج عن العديد من العوامل سواء على المستوى التقني أم على مستوى القصة السيكولوجية لفيلمه.

على المستوى الأول، التشويق مثرى في هذه المتتالية، خاصة بحركات أنجزت في المجال البصري، وبواسطة تعاقبات منهجية للنظر (ناظر/منظور) مفصولة بانقطاعات في كل مرة، حيث يجب تقوية وقع تهويل المسرود أو تحقيق هوية المشاهد مع الشخصية.

على المستوى الثاني، كان واضحا من خلال هذا الجزء الفيلمي أن الخيال والتشويق هما أساسيان لدى هتشكوك، ويكمنان في كل لحظة بفتح في كل مرة ألغاز مختلفة جديدة، حتى قبل إغلاق العُقد، وحتى داخل المتتالية الواحدة.

وهكذا فإن هتشكوك، بوصفة أحد المنتمين لسينما المخرجين المشاهير نجح في فرض جدليته الشخصية للسّينما، وأصبح هكذا واحدا من أكبر المخرجين الموهوبين في التشويق.

صور فيلم "السفراء"

متتالية مقتل علي

1- إعادة بناء الجريمة


4a


4b


5a


5b


6a


6b


7a


7b


1a


1b


2a


2b


3a


3b


12a


12b


13a


13b


14a


14b


15a


15b


8a


8b


9a


9b


10a


10b


11a


11b


20a


20b


21a


21b


22a


22b


23a


23b


16a


16b


17a


17b


18a


18b


19a


19b


28a


28b


29a


29b


30a


30b


31a


31b


24a


24b


25a


25b


26a


26b


27a


27b


36a


36b


37a


37b


38a


38b


39a


39b


32a


32b


33a


33b


34a


34b


35a


35b


54a


54b


55a


55b


56a


56b


57a


57b


50a


50b


51a


51b


52a


52b


53a


53b


2a


52b


3a


53b


4a


54b


5a


55b


48a


48b


49a


49b


50a


50b


51a


51b


60a


60b


61a


61b


62a


62b


63a


63b


56a


56b


57a


57b


58a


58b


59a


59b


64a


64b


65a


65b


66a


66b


67a


67b


68a


68b


69b


69a


73a


73b


74a


74b


75a


75b


70a


70b


71a


71b


72a


72b


76a


76b


77a


77b


78a


78b


79a


79b


80a


80b

* – يعني إعادة نسخ صور المتتالية المرفقة إلى المقال « الاحتباس الرّمزي »
لروغان بارث بللور، أنظر: In communication, N°- 23.op,cit, p:267.

هوامش الفصل الثاني:

1 – Bellour Raymond: « Le texte introuvable », ça/Cinéma, Paris, mai 1975, No 7-8.

2 – Bellour Raymond: «Le blocage symbolique», Communications, 1975, N° 23, p.265.

3 – Barthes Roland: S/Z, Ed: Seuil, Coll: Points, Paris, 1976, pp. 24 -25.

4 – Bellour Raymond: «Le blocage symbolique», Communications, N° 23, op. cit, p. 267.

5 – Barthez. Roland: S/Z, op. cit. pp: 25-27. لفهم أفضل للشرعات الخمس المقترحة من قبل رولاند بارث، أنظر الفصل الموالي: (نحو قــراءات وتحاليل لفيلم: الشمال عبر الشمال الغربي لأفراد هتشكوك) وبدقــة أكثــر: القسم الثاني (قراءة الفيلم حسب شرعات رولان بارث).

6 – Barthes.Roland: «Le blocage symbolique», Communications, N° 23, op. cit, p. 268.

الفصل الثالث

نحو قراءات وتحاليل أخرى لفيلم الشمال عبر الشمال الغربي لألفراد هتشكوك

I ـــ المسرود:

مصلحة أمريكية لمحاربة التجسس ابتدعت عونا، لا وجود له في الواقع. يمتلك هوية: كابلان، وغرفة في فندق مؤجرة باسمه، وألبسة مودعة لـــدى الصباغ، لكن بلا وجود ملموس. عن طريق الصّدفة وبواسطة الخطأ، رجل إشهار (Cary Grant كاري قرانت) شُخّص من قبل جواسيس (أعـــوان فاندام) كأنه كابلان، الذي يبحثون عنه. يختطفونه، وطبيعيا يستحيل عليه تبرئه نفسه إزاءهم، ولا حماية له من قبل الشرطة.

بعد معاناة متعددة، تورنهيل (كاري قرانت) يتمكن من الانفلات مـــن قبضة فاندام، لكن سرعان ما يقع في مصاعب جديدة، المختلقة من قبـــل مسؤول مصالح المخابرات الأمريكية (Leo G.Carrol ليـــو.ج كـــارول) ويعجز تماما عن إثبات هويته. يتهم بجريمة قتل، لم يقترفهـــا. ســـاعدته في الهروب: Eve Kendall إيف كانـــدال (Eva Maria Saint إيفـــا ماريـــا سانت).بعد وقت قصير، يكتشف بأنّها رفيقة فاندام. وعلى وشك أن يقتل من قبل هذا الأخير، تورنهيل يسلم نفسه إلى الشرطة. مســـؤول مصـــالح المخابرات يلتمس منه مساعدة إيف (هذه الأخيرة التي هي من أعوانـــه)، لينقذها من فاندام. الأمر، الذي أثار دهشته الكبرى. ومن أجـــل تبرئـــه نفسها على مرأى من فاندام، "إيف" تتظاهر بقتـــل تورنهيـــل بطلقـــات مسدس. هذا الأخير أصبح مغرما، ويتوصل إلى افتكاك إيف من فانـــدام، في اللحظة التي يقْدم فيها هذا الأخير على اصطحابها معه إلى الخارج، كما خطط لذلك مسؤول مصالح المخابرات الأمريكية.

مطاردان، يحتميان بالصّور الضخمة لرؤساء الولايات المتحدة الأمريكية في جبل: – Rushmore روشمور.

على وشك الهلاك، أنقذا في آخر دقيقة من قبل مسؤول مصالح المخابرات السرية.

الحركات الثلاث للفيلم

ريموند بللور في مقاله " الاحتباس الرّمزي"[1] قسم هذا الفيلم إلى ثلاث حركات.

الحركة الأولى

الفيلم يأخذ انطلاقته بدءا بأسر البطل (عندما يكون روجي تورنهيل، في حانة فندق Plaza بلازا، وينهض لإرسال رسالة إلى أمه، في الوقت الذي يعلن فيه مكبر الصوت للتلفون وصبي الفندق اسم كابلان).

هروبه من قبضة فاندام أحدث تحقيقا مزدوجا:

أ. تحقيق تورنهيل على كابلان وعلى فاندام (المتخفي آنذاك تحت اسم: Townsend تونزاند) الذي حسبه كابلان، الأمر الذي تسبب في خلط بين تورنهيل وكابلان.

ب. تحقيق الشرطة على تورنهيل بسبب أولا سياقته في حالة سكر، وثانيا ارتكابه لجريمة قتل (تورنهيل – ومن أجل العثور على تونزاند المزيف – ينتهي بملاقاة الحقيقي، الذي قتله المزيف بين ذراعيه)، القتل يكوّن لغزا أوليا أيضا في تطور الفيلم. كل هذا اللغز لا يتحقق إلاّ في نهاية الحركة الثانية أثناء لقاء " الأستاذ " وتورنهيل في المطار، لأن المشاهد لا يستطيع التعرف حقيقة

– خاصة قبل اجتماع "الأستاذ "مع زملائه – على أن كابلان هو شخصية مختلقة للتضليل. إذاً كشْف الأستاذ (مسؤول مصالح المخابرات الأمريكية) في هذه الحركة الأولى يمنح قرينة "Indice " نسيت في الحال، التي بعيدا – عن حل عقدة القلق المليء بالتشويق – تحدث مضاعفته.

الحركة الثانية

تتميز بظهور الشخصية الجديدة "إيف كاندال" التي تسمح لتورنهيل بالفرار من الشرطة داخل القطار، والتي تصبح الشخصية الهامة في تنقل اللغز (القتل) بسبب ميلاد عقدة الذنب من هذا الفعل.

أ. إيف تنقذ تورنهيل من الشرطة، هي تفتنه، وترسله إلى قبضة فاندام.

ب. إيف متورطة، لأنها عشيقة فاندام.

تحقيق تورنهيل على إيف (في غرفة إيف، وفي قاعة المبيعات) يسمح لبطل هذا الفيلم بمعرفة، مثل المشاهد: من جهة هوية إيف (عشيقة عدوه) ومن جهة أخرى تونزاند المزيف وفاندام الحقيقي (ما يعلمه تورنهيل في قاعة المبيعات حيث يلاقيه مع إيف وعونيه). بعد اعتقاله المصطنع، الذي سمح له بالهروب من قتلة فاندام، تورنهيل يعلم من الأستاذ: أنه أطلق سراحه بفعل أن كابلان ليس إلا صورة فارغة، والذي وجد لملئها. وأن هذا الأستاذ نصحه بالتظاهر بالتصديق بها، لتجنب الأخطار التي يمكن أن تعترض إيف.

حل هذا اللغز الافتتاحي يمكن أن يكوّن نهاية الفيلم، لكن في حدود حيث تورنهيل أفتتن من قبل إيف. توجد هنا مادة إلى لغز جديد قائم على موضوع الزوجين: الهام جدا في السينما الأمريكية.

هذه الحركة الأخيرة تبدأ مع القتل المزيف لتورهيل من قبل إيف الذي يسمح بذلك بانطلاقة فعل، والذي بدءا منه تورهيل (المغرم) يتخذ قرار استمالة إيف، متحديا بذلك محرّمات الأستاذ وتهديد فاندام.

هذا اللغز الجديد (البحث عن الحب والتشويق المولود من استحالة عيشه) دُعّم بتشابه مَشاكل إيف وتوهيل:

أ. لأن إيف منذ الآن تبجّل تورهيل، على اعتبار أنه رجل، فتشركه في مشاكلها النسوية.

ب. تعميق المعرفة المتبادلة بين إيف وتورهيل. النساء تتصرفن بكيفية متقلبة تجاه تورهيل على غرار الرجال يتصرفون تجاه إيف.

إن هذه العوامل، هي التي ستحقق في نهاية الفيلم: الحركة التي يقوم بها تورهيل، من أجل جذب إيف نحوه على المنحدر الوعر لجبل روشمور وانتصارهما الذي ينتهي في مخدع نوم، وفيه إيف وتورهيل يتعانقان في (اللحظة التي كان القطار فيها يجتاز النفق) معبرين بذلك عن تحقيق رغبتهما العميقة.

II– قراءة الفيلم حسب شرعات رولان بارث

النص معرّف من طرف رولان بارث كأنه نسيج، ظفيرة، إنه مختلف السّبل المتداخلة والمتشابكة التي تؤسس كتابته.

هذه السّبل المختلفة (= الشر عات الخمس) تكوّن شبكة متعددة الأصوات، التي تجتاز النص: «كل شرعة هي إحدى القوى، التي يمكن أن

تستحوذ على النص (النص هو الشبكة). أحد الأصوات التي نسج بها النص. جانبيا في كل ملفوظ نقول بالفعل أن أصواتا خارج الصورة يتم سماعها. إنها الشر عات، بتظافرها هي ذات الأصل الذي " يضيع" في الكتلة الأفقية للمكتوب سابقا. هي تزيل أصل فعل الكلام »[2].

هذه الشرعات، التي لا يجب البحث عنها لمراتبتها[3] تتصل بالنص من أجل توضيح الجمع الذي صيغ به.

ماديا يصعب قراءة نص في أي اتجاه كان، لأنه حسب بارث، القراءة محكوم عليها:

أ. أن تتم حسب ترتيب النص .

ب. هذا الأخير، يجب أن يوضَّح بكواشف مختلف التخصصات: علم النفس، التحليل النفسي، التاريخ... الخ. لا نعّرض نقد نص أو نقدا لهذا النص: نقترح المادة الدلالية (المقسمة لكن غير الموزعة) لعدة أعمال نقد (سيكولوجي، تحليل نفسي وموضوعاتي، تاريخي، وبنيوي[4] ، لإبراز جمع النص لهذا الفيلم. هذا الناقد الأدبي الكبير يقترح الشرعات الخمس التالية:

الشـرعـات	مسالـكـها ومجـالهـا
1. تطور الألغاز	– الحقيقة.
2. شرعة الأفعال	– مختلف الأفعال والأحداث.
3. شرعات رمزية	– التعويضات Substitutions.
4. شرعات المعنى	– مختلف معاني المعرفة أو السمات Sèmes.
5. شرعات ثقافية.	– المعرفة Savoir.

1. شرعة تطور الألغاز تقوم على تمييز مختلف المصطلحات(الشكلية) بحسب اللغز، الذي يتمركز، يتموضع، يتشكل، ثم يتأخر، وأخيرا ينكشف. Barthes Roland, S\Z, op.cit, p. 26. في هذا الصدد شرعة تطور الألغاز هي الشرعة المتعلقة بالألغاز، والتي مسلكها لا يمكن أن يكون إلاّ البحث عن الحقيقة.

2. شرعة الأفعال هي الشرعة المتعلقة بمختلف أحداث القصة الفيلمية.

3. الشرعة الرّمزية هي شرعة الإحلالات. المجال الرمزي هو حسب رولان بارث: « المكان الخاص المتعدد التكافؤية والمعكوسية. المهمة الأساسية تبقى إذاً دائما إظهار أننا ندخل إلى هذا المجال من مداخل متساوية عديدة، الشيء الذي يجعله غير مؤكد، من حيث العمق، والسّر» Barthes Roland, S\Z, op.cit, p. 26.

4. شرعة المعنى: « بالنسبة للسّمات Sèmes نكشفها لا أكثر، بمعنى دون محاولة لا لإبقائها مرتبطة بشخصية (إلى مكان أو إلى موضوع)، ولا لتنظيمها فيما بينها حتى تكوّن نفس المجال الموضوعاتي. نترك لها عدم استقرارها وتناثرها، الشيء الذي يجعل منها جزيئات غبار، تلألؤ معنى». Barthes Roland, S\Z, op.cit, p. 26.

5. الشرعات الثقافية هي: « الاستشهادات بعلم أو بحكمة. وفي تسجيل هذه الشرعات، نكتفي بالإشارة إلى نوع المعرفة (فيزيائية، فيزيولوجية، طبية، نفسية، تاريخية ...الخ) التي ذكرت دون الذهاب قط حتى إلى بناء، أو إعادة بناء الثقافة التي تمثلها». Barthes Roland, S\Z, op. cit, p.27.

الحقيقة في هذا الفيلم لم تُعط من طرف هتشكوك إلا في النهاية، لأن لا أحدا فكر طوال كل الفيلم في هذه النهاية الرمزية، التي تنتهي بانتصار تورنهيل وإيف.

إنه بدءا من هذه الآلية، يمكننا القول أن شرعة تطور الألغاز، بلغت هنا نوعا من الكمال: هي مؤسّسة بقوة كبيرة على رفض دون تحفظ لمحتمل الوقوع، اللغز الأخير لسير الأحداث لا يُغلق هكذا إلا في نهاية اللقطة الفيلمية.

الشرعة الرمزية في" الشمال عبر الشمال الغربي" لم تكن أبدا تحت الفيلم أو فوقه. هي في كل مرة من خلال الحركة التي تنقله من لغز إلى لغز ومن حدث إلى حدث [5].

في الأجزاء الـ: 22 (أو المتتاليات) التي يحتويها الفيلم، بللور[6] يمكن من أن يستخرج من داخل كل جزء جميع التصرفات وسير الأحداث (شرعة الأفعال) المتداولة، سواء من قبل الشخصيات أم من قبل الخطاب الفيلمي.

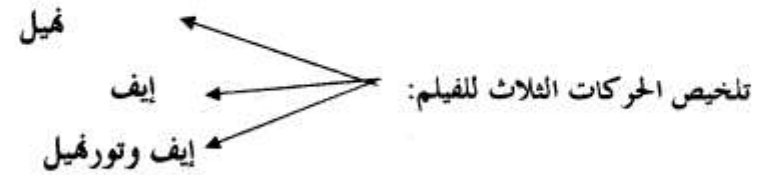
كشرعات ثقافية نحن نستطيع اكتشاف في هذا الفيلم، بالإضافة إلى المظاهر الأساسية للحضارة الغربية خصوصيات الحياة الأمريكية:

- تعوّد الأمريكيين على العمل خارج أوقات عملهم (تورنهيل يعطي رسائل إلى كاتبته داخل التاكسي، في بداية الفيلم).
- تورنهيل: باعتباره اسم أمريكي يعني الجبال المتصدعة -كما نحن نفهمه طوال كل الفيلم- في حين أن الاسم الإنجليزي " تونزاند" يعني أنه سفير لندن في أمريكا.

ـــ ضخامة الأشياء (المنازل والسيارات) وشساعة الحقول الفلاحية الأمريكية، التي يمكن ملاحظتها بسهولة تامة في مكان موعد تورنهيل مع فاندام (أو كابلان).

إن ضياع هوية تورنهيل والتورط اللذان يحددان (بدءا من الاستئناف الافتتاحي) المغامرة كعبور للغز يقودان هكذا البطل من عدم معرفة إلى معرفة، ومن عوز إلى تملك (زواج) ومن جهل إلى التعرف على الرّغبة (المجتمعية Socialisé).

من أجل فهم أفضل لفائدة هذا التحليل البنيوي لرولان بارث نقترح هنا مقاربة قراءة: انطلاقا من مسلك الشرعة الثقافة، التي هي في هذا الفيلم: المعرفة (المميزة بعلامة +) وعدم المعرفة (المميزة بعلامة −)



الحركة الأولى:

الموضوعات	المتفرج	تورنهيل	فاندام	الأم	الشرطة	و.م. أ
هوية كابلان	−	−	−	−	−	+
تونزاند المزيف	−	−	+	−	−	+
براءة تورنهيل في موضوع سياقته في حالة سكر	+	+	+	−	−	؟
براءة تورنهيل في موضوع القتل في مقر الهيئة الأممية	+	+	+	+	−	+

*إظهار الأستاذ (رئيس مصالح المخابرات الأمريكية: و.م.أ) *.

الحركة الثانية:

الموضوعات	المتفرج	توهيل	فاندام	إيف	شرطة	و.م. أ
هوية إيف	–	–	+	+	–	+
تورط إيف في حادث القتل	+	–	+	+	؟	+
الهوية الثانية لإيف (عون في و.م. أ)	–	–	–	+	–	+

« إظهار الأستاذ ».

الحركة الثالثة :

الموضوعات	المتفرج	تورهيل	فاندام	إيف	شرطة	و.م.أ
الموت المزيف لتورهيل	–	+	–	+	–	+
براءة إيف	+	+	–	+	–	+
هوية إيف (كامرأة متزوجة)	–	–	–	+	–	+
أسرار الميكروفلمات	+	+	+	–	–	–
هوية تورهيل	–	+	؟	–	؟	–

« إظهار الأستاذ ».

إذا كانت نتائج هذه القراءة محدودة، مثلا: في المعرفة (+) وفي عدم المعرفة (–)، إلا أنها يمكنها تكوين الأسس المتينة لتحاليل كيفية أخرى: تحليل نفس الفيلم حسب العلاقات بين الشخصيات والتحليل الخاص بالتحليل النفساني.

III – تحليل الفيلم حسب العلاقات بين الشخصيات (فاعل ⇄ موضوع ⇄ فاعل)

الشخصيات الأكثر أهمية للفيلم، والتي تستطيع توضيح وتعليل هذا التحليل، لا يمكنها أن تكون حسب ظهورها في الفيلم إلاّ: تورهيل وفاندام وعوناه الاثنان والأم والشرطة ووكالة المخابرات الأمريكية (الأستاذ) وإيف.

لنعتبر أن الفيلم يدور حول التجسس في الولايات المتحدة الأمريكية خلال سنوات الخمسينيات، من القرن العشرين (أثناء الحرب الباردة بين الشرق والغرب). ويستخلص من ذلك أن موضوعاته تحتوي على اغتيالات، خيانات وخلافات حادة بين مختلف الشخصيات.

لهذا السبّب نأخذ في حالة هذا الفيلم مثال موضوع«الخيانة»، لتوضيح دور كل شخصية للفيلم المدروس.

إنها المقاربة، التي تسمح لنا بملاحظة إذا كل فاعل (= خائن) أصبح حقيقة -برد فعله الدرامي- موضوعا (= مخانا). والعكس بالعكس، بمعنى أن كل موضوع يمكن أن يصبح أيضا فاعلا.

إذاً، هذه القراءة أعطت سابقا نتائج حاسمة في السينما الجمالية والعجائبية (الكلاسيكية أو المعاصرة)، لماذا لا نجرب تطبيقها على سينما هتشكوك. هذا الأخير كونه المعلّم الأول للتشويق سينماؤه لا يمكن أن تكون مميزة إلا بأحداث حبك "Intrigues" أفلامه، التي هي في منتهى الثراء بالملفوظات.

1. تورنهيل وفاندام

فاندام باعتباره الفاعل، خان تورنهيل (الموضوع) في حدود حيث:

أ. هو لا يؤمن بهويته.

ب. بفعل أنه قدّم نفسه أمامه كأنه تونزاند.

ج. ولأنه عوض احترام موعده معه، هو أرسل إليه طائرة لسحقه جسديا.

غير أن تورنهيل (الموضوع) يأخذ ثأره من فاندام، ويصبح هكذا الفاعل، بدءا من اللحظة التي هو خانه فيها أيضا، بالتظاهر رسميا في الحركة الثالثة بأنه كابلان.

2. تورنهيل وأمه

لا نستطيع تطبيق مثال الخيانة في هذه الحالة، بسبب التواطؤ الكبير للأم مع تورنهيل: ففي فندق بلازا هي تَقبل اقتراح ابنها، عندما يسلّم لها نقودا مقابل الذهاب، للإتيان بمفتاح غرفة كابلان، وهذا قصد الصعود معا لمعاينتها.

لجعل أكثر وضوحا هذه المقاربة، نقترح الآن تصنيفا – في هذا الجدول

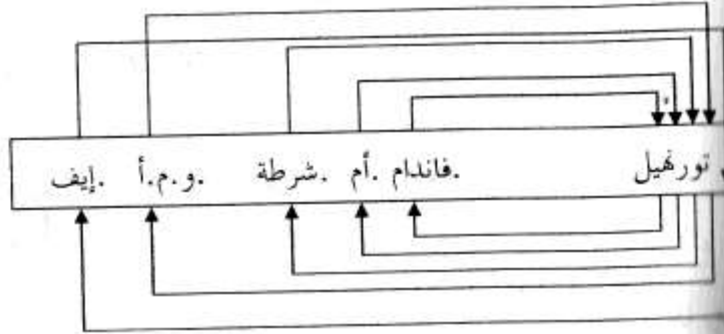
التالي– لجميع شخصيات الفيلم: حسب طبيعة نشاطاتها سواء كانت فاعلة (فاعل) أم مفعول بها (موضوع)، مبرزين في آن واحد طبيعة خيانة كل واحد منها.

فاعل (خائن)	موضوع (مخان)	طبيعة الخيانة
فاندام	تورنهيل	– لا يؤمن بهويته. – قدم نفسه أمامه كأنه تونزاند. – أرسل له الطائرة لسحقه جسديا.
تورنهيل	فاندام	– بالتظاهر، في الحركة الثالثة، بأنه كان كابلان.
الأم	تورنهيل	– هي تصّدق ابنها فيما يخص سياقته في حالة سكر. – قائلة في المصعد إلى قتلة فاندام: "أترغبون حقيقة في قتل ابني".
تورنهيل	الأم	– حيادي.
تورنهيل	الشرطة	هو لم يسّلم نفسه إلى الشرطة أثناء جريمة القتل، التي لم يرتكبها بمقر هيئة الأمم المتحدة O.N.U.
الشرطة	تورنهيل	– هي لم تجر تحقيقها المتعلق باختطاف تورنهيل . – هي قادته إلى المطار عوض أخذه إلى محافظة الشرطة.
و.م.أ	تورنهيل	– باختلاق الشخصية الخيالية لكابلان، حيث تورنهيل هو الضحية. – بإجباره (في الحركة الثالثة) على الاستمرار في التظاهر أمام نظر فاندام بأنه كان كابلان.
تورنهيل	و.م.أ	– في المستشفى حيث أخذ (بعد موته المزيف) عوض انتظار الأستاذ، هو هرب من النافذة، للذهاب إلى

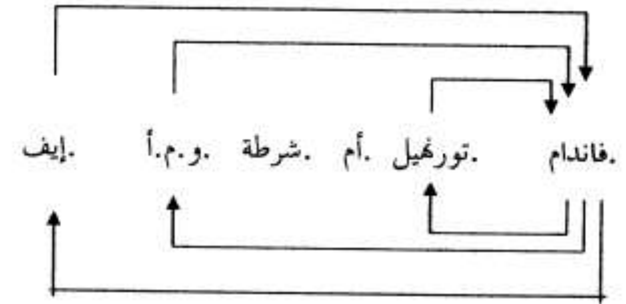
		إنقاذ بطريقته الخاصة إيف من فاندام.
إيف	تورنهيل	- هي ترسله، بعد أن أغرته في القطار، إلى قبضة فاندام.
تورنهيل	إيف	- حيادي.
فاندام	و.م. أ	- قصة الميكروفيلمات.
و.م.أ	فاندام	- باختلاق الشخصية الخيالية لكابلان. - بالنجاح في استخدام إيف (التي هي عشيقة فاندام) كعونه.
إيف	فاندام	- باعتباره عون: و.م.أ. - الموت المزيف لتورنهيل في المقهى.
فاندام	إيف	- قال فاندام إلى عونه، في اللحظة التي يستعدان فيها للذهاب إلى الاتحاد السوفياتي، أنه سيلقي بها من الطائرة في الأطلسي.
إيف	شرطة	- مساعدة تورنهيل في القطار.
شرطة	إيف	- حيادي.

نلاحظ من خلال الجدول المذكور أعلاه ما يأتي:

أ. بطل الفيلم الذي تمت خيانته من قبل جميع شخصيات الفيلم، نجده هو أيضا فاعلا، حيث أن ردّ فعله العفوي أجبره على خيانة كل محيطه، ماعدا أمه وإيف. هاتان الأخيرتان كونهما موضوع رغبة تورنهيل. نحن تفكر في أن فاعل الكلام هتشكوك أراد تأكيد تعلق بطل الفيلم (الذي لم يتمم بعد عقدته الأوديبية) هاتين المرأتين اللتين تحتلان لوحدهما أدوارا هامة في الفيلم.



ب. إن كون أن فاندام يوجد في الوقت نفسه فاعلا ومفعولا به مع الشخصيات: تورنهيل، و.م. أ وإيف وليس مع الأم والشرطة، هذا ناتج من جهة عن وظيفته ومهمته الاستخباراتية، ومن جهة أخرى عن عدم وجود علاقات تربطه في الفيلم مع هذه الأم والشرطة.



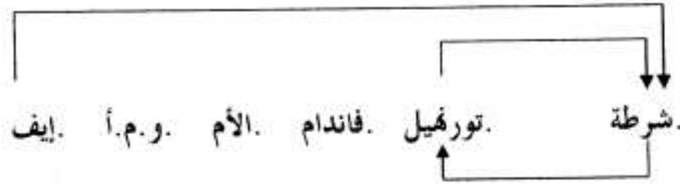
ج. اختفاء الأم، في نهاية الحركة الأولى، ينبئ بأنه لن يكون لها علاقة: لا فاعلا ولا مفعولا بها مع جميع شخصيات الفيلم، باستثناء ولدها. هي هنا فقط، لإبراز تبعية هذا الولد البريء إليها.

.الأم .تورهيل .فاندام .شرطة .و.م.أ .إيف.

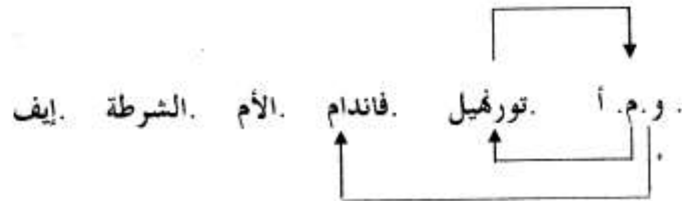
د. حالة الشرطة

1) هي ليست في الوقت نفسه فاعلا وموضوعا مع شخصيات فاندام والأم والأستاذ، لأن: هي لم يكن لها ارتباط مباشر لا مع فاندام ولا مع الأم. وكونها قوة النظام القائم، وظيفتها هي استكمال أهداف و.م. أ وتطبيق أوامر "الأستاذ" الذي هو في هذا الفيلم الرئيس الرمزي لهذه المنظمة.

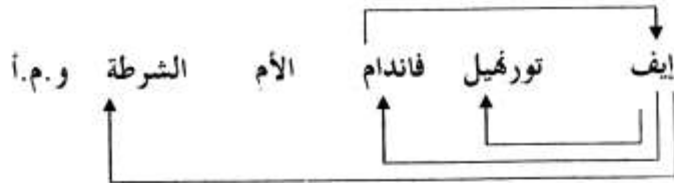
2) الشرطة لم تخن "إيف"، لأن هذه الأخيرة تشتغل مثل عون و.م. أ.



هـ. أدوار و.م. أ في الفيلم هي متصوّرة (إلى فاعل ومفعول به) فقط مع الشخصيتين: تورهيل وفاندام .



و. دور "إيف": هي فاعلة (فاعل مع كل من تورهيل، فاندام والشرطة. في المقابل، هي ليست مفعولا بها (موضوع) إلا مرة واحدة مع شخصية فاندام، الذي كان عليه خيانتها، لو أن تورهيل لم يصل، في اللحظة الأخيرة، من أجل إنقاذها.



في اعتمادنا على المخططات المتعددة العلاقات للجدول السابق وعلى التفاعلات الستة المحددة لدور كل شخصية، نستطيع استخلاص استنتاجات أخرى بشأن وضعيات شخصيات الفيلم المدروس.

1) الشخصيات الأكثر فاعلية هي:

- تورهيل، فاندام وإيف. كان كل واحد منهم ثلاث مرات فاعلا.
- و.م. أ. كانت فاعلة مرتين.
- الشرطة والأم: كانا فاعلين مرة واحدة، كل واحدة منهما.

2) الشخصيات الأكثر مفعولية بهم هي:

- تورهيل (5 مرات).
- فاندام (3 مرات).
- الشرطة و" و.م. أ" (مرتان لكل واحد منهما).
- "إيف" مرة واحدة .
- الأم (ولا مرة واحدة).

نستطيع تسجيل أن الشخصيات الرئيسية (تورهيل، فاندام وإيف) كانت أيضا فاعلة، وأيضا مفعولا بها. والأمر نفسه، فيما يتعلق بـ: و.م. أ .

يمكن استنتاج من هذا أن:

1- تحليلنا للفيلم، حسب العلاقات بين الشخصيات (فاعل - موضوع - فاعل) هو هنا مختبرا بمنتهى الإتقان، لأن الشخصية الأكثر فاعلية هي أيضا واحدة من أكثر المفعول بها.

2- هذه الثروة العلاقاتية تقودنا إلى القول: بأن سيناريو هذا الفيلم يتمتع بحبكة درامية قوية التي صورها هتشكوك بشكل جيّد للغاية.

IV – قراءة التحليل النفسي

إذا في فيلم Psychose "بسيكوز" -المنتج مباشرة بعد فيلم "الشمال عبر الشمال الغربي"- عقدة أوديب هي واضحة جدا، حيث تأثير الصورة الأمّهيّة "Maternelle" (في كل الفيلم) هو السائد. إلاّ أنه في هذا الفيلم، تبرز هذه العقدة، من خلال العلاقة التي تربطه بأمه (في الحركة الأولى)، حيث وجد البطل مدفوعا منطقيا نحو امتلاك امرأة: "إيف".

هذا التملك، ينجز بالفعل بفتح، في اللقطة الأخيرة، للفيلم باب المتعة، المرمز لها بتعانق الزوجين في عربة القطار، الذي كان على وشك الدخول في نفق.

هذا المسار الأوديبي الذي يستهل به الفيلم أخذ انطلاقته، في اللحظة حيث روجي تورهيل في بهو فندق بلازا ينهض لإرسال رسالة إلى أمه. شيء تمّ إنجازه من قبل، طالبا في سيارة الأجرة مرتين من كاتبته، إبلاغ أمه بالمجيء إلى المسرح، في المساء نفسه .

هذه الرغبة اللاشعورية لأمّه ستفهم من قبل المتفرج بطريقة أوضح عندما تورهيل يتصل هاتفيا بأمه. المكالمة الهاتفية الوحيدة التي يسمح بها القانون (في محافظة الشرطة حيث سيق)، لإعلامها بكل ما حصل له. ومن أجل أن تأتي في اليوم التالي، للبحث عنه، ومرافقته مع الشرطة إلى مكان اختطافه.

إن قراءة التحليل النفسي (من خلال كون الابن تورنهيل يُعلم من جديد أمه بعد جريمة القتل المرتكبة في مكتب هيئة الأمم المتحـــدة) هـــي الأكثر دلالة: هو يطلعها على هذه المكالمة الهاتفية الثانية من المطار، بأنـــه قرر الذهاب إلى شيكاغو، حيث يجب عليه مقابلة فانـــدام. هـــذا يـــبين بوضوح إسقاط رغبة المرأة على الأم، لأن حوار تورنهيل مـــع كاتبتـــه في سيارة الأجرة، التي أخذتهما حتى فندق بلازا يسمح:

1. بتمييز بوضوح صورة هذه الأم: إنها أم قريبة منه، إذ يجب أن يتعشـــى معها، قبل مرافقتها إلى المسرح.

2 - بتبيان أيضا التبعية المفرطة لتورنهيل إزاء أمه: في الوقت الـــذي يتعلـــق الأمر فيه بإعطاء داخل سيارة الأجرة جوابا إلى كاتبته، متعلقا باسم آخـــر لزوجته (Gretchen Sabinson قراتشان سبنسون)، هو يولي أهمية أكبر إلى أمه، مقارنة بالمرأة المتكلّم عنها.

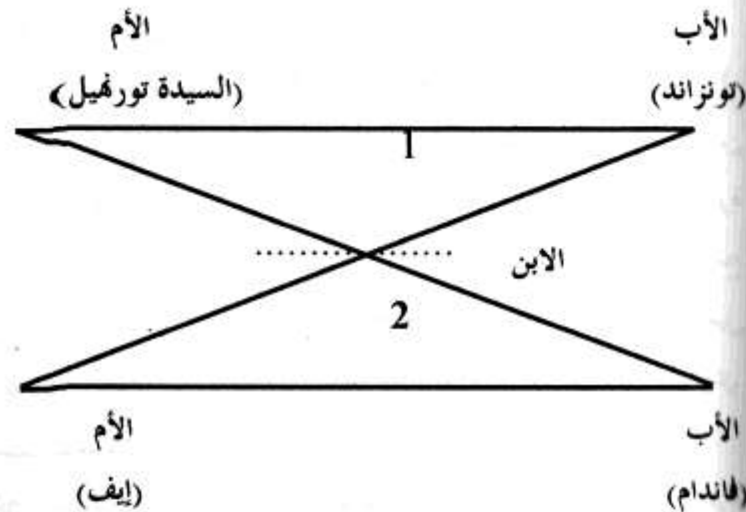
يستنتج من ذلك أن جنسانيته (sexualite)، بالرغـــم من عمر البطل (40سنة) تبقى دائما في مرحلة الطفولة. لهذا السّبب، علاقاته هي جزئيـــا جنسية Sexuelles، حيث هي تبعد استعمال القضيب.

ضرورة هروب تورنهيل وحده بعد متتالية المصعد -حيث قتلة فانـــدام كانوا حاضرين- تكوّن نقطة الذروة « point d'orgue » لهذه العلاقـــة مـــن التبعية:« روجي، أتذهب تتعشى في المترل؟ » .لأنه بدءا من هنا لا نـــرى أبدا هذه الأم، التي تُعوض تدريجيا بإيف، التي تورنهيل يحلـــها محـــل الأم، مقْدما حتى على تسمية هذه الأخـــيرة: "MRS. Thornhill"، في الوقـــت الذي أكمل فيه شهوته معها، في القطار منذ انطلاقه إلى شيكاغو. المكالمة

الهاتفية الموجهة من محطة القطار إلى الأم تثبت اختفاء الأم في الفيـلم وتعلن هكذا القطع النهائي لعلاقاته الجنسية (التي يمنعها الكبت) مع هذه الأخيرة.

وهكذا، طرحت إشكالية عقدة أوديب منذ البداية، بواسطة الوضـعية المثلثية: لابن (تورنهيل)، الذي وجب عليه، طوال الفيلم، تحقيـــق عقدتـــه الأوديبية للأم (MRS. Thornhill) وللأب (تونزاند).

في الحركة الثانية، نرى أنه أحل محل أمه وضعية مثلثية ثانية، حيـــث يطرأ انفصال الأم، بسبب تعلق تورنهيل (الابن) بـــإيف (معوضـــة الأم)، وحيث يكون تجاوز عقدة الخصي بالموت الحتمي للأب الجـــديـــد (فاندام). هاتان الوضعيتان المثلثيتان يمكن تمثيلهما كالتالي:



يمكن تسجيل الأهمية الرّمزية للسفينكس Sphinx (•) وتماثيل رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية كممثل للقوة الخرافية للأب. في كل الأحوال، بالقرب من هذه التماثيل يقتل فاندام، دالا هكذا على موت الأب والإتمام النهائي لعقدة أوديب من قبل تورنهيل، الذي زواجه الآن مع إيف أصبح ممكنا (هو العودة إلى القاعدة الاجتماعية).

بالإضافة إلى ذلك تجدر الإشارة إلى أن كل هذا لا يمكن أن يتم إلاّ بمعية زنا المحارم: الجماع مع الأخت (Clara Thornhill كلارا تورنهيل). حيث أن عقدة أوديب تعد أوّل زنا محارم. فضلا عن تورنهيل وكذلك فاندام هما الاثنان يوجدان في وضعية زنا محارم: الأول استعاري (بطريقة متخيلة) بالنسبة لأخته والثاني كامن (في الظاهر) بالنسبة لأمه. استطعنا ملاحظة أخت تورنهيل وأم فاندام (مرمز لها بسيدة عجوز) للمرة الوحيدة أثناء العرض في قاعة المبيعات.

التمسرحيّة Théâtralité في هذا الفيلم تتم من خلال فعل البطل في مظهر تأملي لكل ما يتعلق بما يتراءى له، بفضل الكيفية التي شوهد بها من قبل المحيط. هذا الموضوع للمسرح يتأكد دون انقطاع، مثل الاستعارة الداخلية للفيلم، هو أُظهر سواء بالكلمات: « مع كوميدي مثلكم يصبح هذا المكان أيضا مسرحا»، «أي كوميدية »، سواء بالمجال البصري: تورنهيل جاريا بعد جريمة القتل في "هـ. أ. م" وانتظاره على الميدان الشاسع (الذي

• كائن خرافي في الميثولوجيا الإغريقية له جسم أسد وأجنحة ورأس امرأة وصدرها.

يشبه مشهدا مسرحيا).

الأحداث والوضعيات المتنوعة هي على مستوى التحليل النفسّي المحتوى لحلم واحد أو لأحلام عديدة. مشهد هروب الزوج (إيف وتورنهيل) على جبال روشمور من أجل الفرار من مهاجميه ليس في هذا الصّدد إلا مثالا.

مشتغلا مثل idéologème (الوحدة الدنيا للأيديولوجيا) تورنهيل، على غرار "إيف"، بعلاقتهما الغرامية يعكسان في الوقت نفسه شهوة المؤلف والأيديولوجيا الليبرالية الأمريكية.

هوامش الفصل الثالث:

1 – Bellour Raymond: « Le blocage symbolique »,
Communications, N°23, Paris, p.236.
2 - Berthas Roland: S/Z, Ed: Seuil, Coll: Points, Paris, 1976, p. 28.
3 – Op.cit. P. 26.
4 - Op.cite. p.21.
5- Bellour Raymond : « Le blocage symbolique », Communications N°:23, op. cit, p. 239.
6 – Ibid, pp.332-336.

الفصل الرابع

التحـــلـــيـــل الـــنّـــصـي

دراسة حالتي فيلمين عن الهجرة المغاربية في أوروبا

تحليلنا النصي سيطبق على فيلمين عن الهجرة المغاربية في أوروبا. همـــا: الفيلم الفرنسي-التونسي-الليبي: "السفراء" المنتج في 1974 من طـــرف التونسي ناصر قطاري، والفيلم الألماني "جميع الآخرين يدعون عليا" المنتج في 1973 من قبـــل الألمـــاني Rainer Warner Fassbindere راني وانـــر فاسبيندر".

أ- دراسة النظام النصي لفيلم «السفراء Les Ambassadeurs»

شخصية هامة، نقطة تجمع كبيرة، حيّ La goutte-d`or «القطـــرة الذهبية»، وداخل هذا الحي نفسه مكانان قطبان للقاءات: "المقهـــى - الفندق" العربي و"المقهى-تبغ" الفرنسي.

"المقهى-الفندق" العربي يجمع العمال المهاجرون للحي، نعثر فيه علـــى الرّحل الشيخ الذي يلعب دور الحكيم: العم طاهر (عامل) وامرأة فرنســـية التي يبدو أنها اندمجت بروعة في هذا الوســـــــط للمهاجرين. هي تدعى: « Denise دونيز» (Denise Perron دونيز بيرون). نلاقي أيضـــا فرنســـية أخرى: «Josette جوزيت» (Annie Noël آني نوال). إنهـــــا زوجة عمار (العامل الذي يشتغل ليلا). هذه الأخيرة تقوم من وقت لآخـــر بأشـــغال منزلية. الزوج يسكن في "مقهى- فندق "مع أبنائه ، ثم يوجد صالح (ســـيد علي كويرات، جزائري) حديث الوصول الذي نراه يتحدث مع النقابيين الفرنسيين، ومهدي (طاهر قبايلي، ليبي) الذي له دائمـــا الكلمـــة الـــتي تضحك. جثته تُنتشل من قناة "Saint-Martin سان مارتان". كمال (دين عياد، مغربي) عامل شاب سريع التأثر، يحضر انتشال جثة مهـــدي مـــن

القناة. يذهب لإعلان الخبر السيئ على زملائه. عمال آخرون يتوجهون إلى المقهى، للقاء إخوانهم. مثل: ماد (ماد هندو، موريتاني)، هدي (ديار أومار) اللذين يسكنان في مكان آخر، لكن يأتيان في أغلب الأوقات إلى المقهى. ذات مساء رُصد من طرف عنصرين في مدخل سكنه، هدي يُنقذ بوصول رفاقه من المقهى.

المقهى الفرنسي مسيّر من طرف "Paul" بول (François Direck فرانسوا ديراك) من قدماء اللفيف الأجنبي. في هذا الحي توجد أيضا صاحبة المخبزة (Gilberte Geniat جلبارت جنيات) وبواب العمارة حيث تقيم زهرة وAlbert ألبار (Jaques Rispal جاك ريسبال)، الذي يقتل الشاب علي (فوزي قصري) عن قرب.

زوجته Simone سيمون (Jenny Cleves جيني كلاف) التي نكتشفها في وضعية غامضة مع مهاجر والتي خاصة تحتقر بشدة نادرة Les Bicots Nègres "العرب-السود".

يوجد أخيرا السّيد Pierre بيار (Marcel Cuvelier مارسال كُفالبي) الذي يعرف شخصيات هامة. إنه عيّن محترم من قبل الصغار الذّين يتلاعب بهم بسهولة تامة. هو يملك فندقا يمارس فيه تجارة الدعارة ويعيش وحيدا مع أمه « Arlette Balkis أرلات بلقيس ».

يوجد أيضا الشباب الذين يترددون في الوقت نفسه على المقاهي العربية والمقاهي الفرنسية: حمادي (تواتي عكاشة)، Nicolas نيكولا (Yves.Wecker إيفاس ويكار)، علي وعشيقته الصّغيرة Catherine كاترين (Catherine Rivet كاترين ريفي). حمادي ونيكولا يخرجان معا. على

يقتل من طرف بواب العمارة، حيث تسكن خالته زهرة (Dominique La carriere دومنيك لاكريار) التي تأويه منذ هروبه. والداه يسكنان في غرفة واحدة مع سبعة أطفال.

بين هذين المكانين (قطبي الانجذاب) تنتصب حدود على المستوى المعيشي لبعضهم البعض، التي لا تجتاز بسهولة في الاتجاهين، إلاّ من طرف رحل Cecelle سيسال (Pierre Forget بيار فورجات) المتشرد («مجنون القرية»)(*).

حول هذا العالم الراشد جمْع الصبيان: الصّغار يتسلّون بالاستهزاء بسيسال والأكبر منهم يذهبون إلى المدرسة، المدرسة حيث نجد المعلمين بأفكارهم الجاهزة ومعلمة شابة: "Françoise فرانسواز"(Françoise Thuries فرانسواز توريي) التي ترفض تلك الآراء المسْبقة.

حدث الفيلم تتخلله فواصل: رحلات قصيرة نحو العالم "الخارجي". هذه الرحلات تكون في الفضاء، حتى يعيدنا إلى المصنع، حيث يعمل هدي في ورشة بناء زميله صالح، أين نلتقي بـ: Georges جورج (Gilbert Bahon جلبار باهو) الذي يحاول إقناع صالح بالانخراط في النقابة.

رحلات في الزمن، للعثور في قرية عربية صغيرة إبان الحقبة الاستعمارية على الشيخ (عبد اللطيف حمروني، تونسي) الذي يصفع صالحا الطفل.

أخيرا، يوجد كثير من الأشخاص الآخرين كما في الحياة: في جمْع، في حي، في شارع، في مقهى....

* تجدر الإشارة إلى أن شخصية « المجنون » هي حاضرة في الكثير من الأفلام المغاربية.

مركزا على العديد من الشخصيات يشتغل الفيلم بالأحرى كسلسلة "رسيمات Croquis" مرتبطة فيما بينها، متوقفة على هذه الشخصية، على هذه اللحظة المعيشة، ثم منطلقة من جديد، لتكوين العالم المهان لذاك الذي بعض السلطات تدعوه: " Leurs Ambasadeurs سفراءهم ": «لأن كل واحد منكم سيكون أفضل سفير لبلادنا»، «ستذهبون إلى بلد أجنبي، وعلى تصرفاتكم يتوقف مصير صورة بلادنا، إنكم إذن سفراء بلادنا».

ذاك بالإجمال ما يقوله المسؤولون المغاربة إلى مواطنيهم الذين هم على أهبة الهجرة.

هذا النوع من الخطاب يتضمن حسب المخرج خطرين: الأول هو إرادة تحميل المسؤولية إلى المهاجرين العزل الواجدي أنفسهم مُسقطين في وسط مختلف تماما ومعاد. المسؤولية التي تعني: "سفراء بلا سفارات".

الخطر الثاني يكمن في اتجاه مقلق نحو تحضيرهم إلى هذه الظاهرة التي منها ينشأ أحد أشكال العنصرية. أي يعني التعميم:« يكفي أن واحدا منكم يسرق، من أجل أن... » . وهكذا، فإن الفرضية المبجلة من الضفة الأخرى «يكفي أن عربيا يسرق من أجل أن يُوصَم جميع العرب بالسرقة» هي المطبقة من طرف البلدان "المستقبلة".

مظهر آخر يثيره الفيلم هو واقع أن الجميع كانوا ضحايا: المهاجرون الجدد السيّؤو الفهم لرموز الاحتقار والأكثر أقدمية الذين تعودوا على التكيف وأولئك من الجيل الثاني الذين يبدون الرفض.

إلا أن هذه الرؤية لم تمنع المخرج شخصيا من تقديم نفسه أمام الصحفيين كعربي «محظوظ» بالمقارنة مع مواطنيه. والرؤية نفسها لم تمنع

ناقدا عربيا: «Parisien باريسي» (للمجلة: Cinemarabe سينماراب) للإشادة بحق اللجوء والاختلاف.

فيما يتعلق بتصور ناصر قطاري، نرى أن الفرنسي لا يمارس نهائيا سياسة الاختلاف أو في أفضل الحالات لا يصل إلى التمييز بين « العربي العادي » و « العربي المحظوظ» الذي يتكلم الفرنسية بدون لكنة والذي هو ليس مثل الآخرين.

بالنسبة للذي هو من الرأي الصّادر عن الناقد بالمجلة «سينماراب السّينما العربية» نعتبر المطالبة بحق اللجوء للمهاجرين أمرا شاذا، لأنه لا يوجد حل آخر سوى ذاك الخاص بإعادة إدماجهم والذي يجب تطبيقه، ليس بدءا من باريس، لكن انطلاقا من الجزائر والمغرب وتونس.

فيما يتعلق بالنقطة الثانية التي هي الحق في الاختلاف، إنه مناقض تماما لتمني اختلاف في مجتمع فرنسي، انطلاقا من لحظة، حيث هؤلاء المثقفون يحملون تقريبا الأفكار نفسها ويستعملون اللغة نفسها -على غرار السّكان الأصليين- على حساب لغاتهم وثقافاتهم الخاصة التي يجهلونها تماما. (ربّما لأسباب تاريخية ؟).

الفيلم يعالج أيضا مسألة هامة أخرى وهي تعني تطور العلاقات بين العمال المهاجرين المغاربة والعمال الفرنسيين.

هذه العلاقات التي يريدها المؤلف أخوية وتضامنية. إنها لحد اللحظة متّسمة بالاختلافات التي تفرق بعضهم عن البعض الآخر على مستوى ظروفهم المعيشة وبالتباينات في موضوع المهام ذات الأولوية الواجبة التحقيق وشروط إنجاز الوحدة.

المخرج يضخم التناقضات الموجودة بين اليسار والعمال المهاجرين. إنه هكذا يرفض، إلى جانب اليسارية المتطرفة، النقابة التقليدية لليسار (صالح إلى الممثل النقابي: « دائما الأغنية نفسها، تتكلمون، لكن من أجل عمل شيء ملموس، لا تفعلوا شيئا »). التضامن الحقيقي لم يُبيّن إلا في نهاية الفيلم، تحت شكل مظاهرة جامعة لمجموعتي العمال.

« السفراء » هو خيال مستوحى من الواقع، وأعاد بناءه عمال مهاجرون وممثلون. بقلب مفتوح، هذه الشخصيات وهؤلاء الرجال يفرضون أنفسهم علينا باعتبارهم فاعلين وممثلين لقصتهم الخاصة. الفيلم ينطلق من حدث معين: اغتيال، عام 1971 الشاب الجزائري جيلالي بن علي الذي قُتل بطلقة بندقية صيد أطلقت عن قرب من قبل بواب العمارة التي يسكنها في هذا الحي نفسه لـ: "القطرة الذهبية".

خطوطه الكبرى تُلخص خطاب الفيلم، لكن هي ليست كل الخطاب. وقد قدّرنا فائدة تحليله عن كثب، بالاعتماد على المتتالية التي تبدو لنا أكثر تعبيرا: « اغتيال علي» (المتتالية الافتتاحية للبكرة الخامسة والأخيرة للفيلم).

المتتالية، العواقب

باعتبارها جزءا، متتالية اغتيال علي يمكن أن تقسم إلى ثلاثة أقسام:

1- إعادة بناء الجريمة.

2- موقف العنصريين.

3- رد فعل المهاجرين.

الصّور(*) المتعلقة بلقطات كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة هي مدرجة في نهاية هذه الدراسة في الصفحات: 131-137 .

والأعمال التصويرية لهذه الدراسة أنجزت بالإمكانيات التقنية الخاصة بالمؤلف.

1- إعادة بناء الجريمة

هذا القسم يتكون من خمس عشرة لقطة:

اللقطة1 (25 ثانية)

خالة علي زهرة تصل إلى المترل، هي تعلم هذا الأخير بأنها عادت لتوها من محافظة الشرطة.

- زهرة (ON د/ص):« ما بك؟ وجهك شاحب، لا يجب أن تخاف، سيسوى الوضع » .
- علي (د/ص): «لست خائفا».
- زهرة (د/ص): «أعرف يجب».
- زهرة (خ/ص): «فقط انتبه، ذهبت إلى محافظة الشرطة، قلت كل شيء حتى أني ضيعت رشدي مع كل هذه التهديدات».

صمت: الصورة تمنح رؤية، وتشير إلى قيمة تعبيرية (استياء علي).

(*)- الفوتوغرامات هي: « صور ثابتة، ذات التلاحق بسرعة معينة، المعطية لوهم بالحركة. راهنا، يوجد 24 فوتوغراما (صورة) في الثانية. مدة اللقطة هي إذاً مرتبطة بعدد الفوتوغرامات التي تتكون منها تلك اللقطة». أنظر:
In Marie Michel, Collet-Jean: Lectures du film, Op. cit, p.231.

اللقطة 2 (14,5 ثانية)

من غرفة أخرى (المطبخ)، زهرة تواصل إخبار علي.

– زهرة (د/ص): (بصوت عال): «بالرّغم من كل ذلك، هاتفت المحامي. ها... سيتكلف بالقضية. قال لي بأنه سيأتي غدا، ويجب عليك أن لا تخرج. (بصوت منخفض).هو محقّ».

– علي (خ/ص): «نعم».

– زهرة (د/ص) (بصوت منخفض): «هم يحكون قصص المجانين في الحي» . صمت: الصورة تمنح رؤية وتشير إلي انقطاع في النغم: صوت زهرة يرتفع عندما تتوجه إلى علي ثم يميل برقة إلى حديث ذاتي.

اللقطة 3 (9.5 ثانية)

علي يفاجأ بما كشفته له خالته

– زهرة (خ/ص): «يبدو أن الجار في الأسفل، اشترى بندقية صيد، على كل حال، هو يخيفني».

ضجيج: (د/ص) الضجيج ناتج عن فعلي إشعال السجارة والتدخين. وهو يشير إلى إيقاع في وضع علي ويعبر عن انغماسه فيه.

صمت: علي مندهش بالخبر المتعلق بشراء بندقية الصّيد.

اللقطة 4 (24,6 ثانية)

زهرة دائما في المطبخ تنظر بعين الاعتبار إلى قلقها بشأن موضوع ما يحاك في الحي.

– زهرة (د/ص): (بصوت منخفض): «يريدون قتلنا جميعا. (بصوت عال) توجد عصابة عنصريين، الذين تجتمعون في الحي الآن. (بصوت منخفض)

إنّهم تلاميذ قدماء. لا أدري من هم. إنها الحرب (بصوت عال). يجب أن تعود مبكّرا، ها... يجب أن يقرروا شيئا ما: لا يمكن أبدا أن يستمر الوضع هكذا.

(الصوت منخفض) اليوم يريدون أيضا إزهاق أرواحنا، الأنذال».

ضجيج (خ/ص): طلقة نارية متبوعة بصيحات زهرة. هذا الأخير يشير إلى إيقاع جديد.

صمت: الطلقة النارية تسبب تغييرا في النغم الذي يدعم الوقع الدرامي، مع الانقطاع المفاجئ للصمت عندما تجري الخالة نحو قاعة الاستقبال بحثا عن علي.

اللقطة 5 (4,7 ثانية)

الكل مذعور: زهرة تجري نحو قاعة الاستقبال صائحة باسم ابن أختها. لكن هذا الأخير لا يوجد هناك نهائيا (= ميلاد لغز جديد).

اللقطة 6 (3,5 ثانية)

زهرة تخرج مسرعة من شقتها.

صمت: وثبة في التشويق عندما الخالة تخرج من شقتها: تبقى مترددة لا تعرف أين تذهب.

اللقطة 7 (3,8 ثـانية).

هي تنزل بسرعة الدّرج.

ضجيج (خ/ص): خطوات مسرعة للخالة على الدّرج: تسبيق أفقي لضجيج مبالغ فيه.

اللقطة 8 (3,4 ثانية)

الدّرج بزاوية تصوير غطسيه.

ضجيج (خ/ص): تمديد في التسبيق الأفقي لضجيج اللقطة السابقة، هـــذا التسبيق يأخذ نهايته في اللقطة 13.

اللقطة 9 (2,5 ثانية)

لقطة قريبة على قدمي امرأة نازلة من الدّرج.

اللقطة 10 (1,5 ثانية).

درجات الدّرج بزاوية تصوير غطسيه.

اللقطة 11 (1,6 ثانية)

زهرة تتباطأ في نزولها وتنظر نحو أسفل الدّرج.

اللقطة 12 (3 ثواني)

جسم علي ممدد على الأرض، الظهر مثقب بالرّصاص.

صمت: تغيير النغم والموضوع مع ظهور (بالنسبة للمشاهد) جثة علي.

اللقطة 13 (2,9 ثانية)

زهرة على الدّرجات الأخيرة للدّرج: هي تلمح البواب.

ضجيج (خ/ص): التوقف المفاجئ على الدّرجة الأخـــيرة يشـــير مؤقتـــا بالنسبة لزهرة إلى نهاية اللغز (البحث عن علي من قبل الخالة).

ضجيج (خ/ص): صيحات زهرة تشير إلى إيقاع جديد.

اللقطة 14 (10 ثواني)

البواب، بندقية صيد بين يديه، يهدد بإطلاق النّار على زهرة، ثم يدخل

إلى شقته متراجعا إلى الوراء.

– البواب (د/ص): «أتريدين أن أقتلك أنت أيضا؟» .

اللقطة 15 (51,1 ثانية)

زهرة تجري نحو جثة ابن أختها، هي ترتمي عليها.

حركة الكاميرا: هذه الأخيرة تتبع تنقل الشخصية

ضجيج (د/ص): صياح وبكاء. ضجيج الخطوات المســـرعة (في 15b و 15c و 15d، أنظر الصّور) يعبر عن أمل زهرة في العثور على ابن أختـــها حيّا.

2– موقف العنصرين

موقف العنصرين وضّح من خلال ست لقطات.

اللقطة 1 (5,9 ثانية)

سيدة فرنسية جالسة بارتياح في أريكة.

ضجيج (د/ص -خ/ص): الضجيج الناتج عن ترجّح الأريكة"وتيك-تاك" الساعة الحائطية (في خلف اللقطة) يعطينا الإحساس بـــالواقع ويمكـــن أن يترجما إيقاع حياة العنصريين وموقفهم المتصلب.

اللقطة 2 (8,5 ثانية)

في قاعة استقبال، رجلان، واحد جالس منشغل بقراءة جريدة، الآخـــر واقف (نلمح السيدة في المرآة في خلف اللقطة).

– الرجل الجالس (د/ص): «سنطلق سراحه، أنا متأكـــــد، لا يجـــب أن تقلقوا» .

ضجيج (خ/ص): "تيك- تاك" الساعة الحائطية المخفي لحركة الأريكة أصبح سائدا: وهو هنا استعارة لجرائم العنصريين «المؤسسة». هذا "تيك- تاك" يبقى مضخما حتى نهاية لقطة هذا القسم.

اللقطة 3 (3 ثواني)

السّيد الواقف في لقطة قريبة، بدا «قلقا».

اللقطة 4 (3,5 ثانية)

السيد الجالس (د/ص): «لي كل الثقة في عدالة بلدي».

اللقطة 5 (5,5 ثانية)

السّيد الواقف (د/ص): «جميع الذين وقعوا اللائحة مستعدون لتقديم شهادتهم لفائدته».

اللقطة 6 (11 ثانية)

الرجوع إلى السّيدة الجالسة في أريكتها (لقطة مشابهة إلى اللقطة 1).

- صوت (خ/ص): للسّيد الجالس (بصوت منخفض): «تعرف، إنها دفاع شرعي».
- السيدة تردّ بجفاء (د/ص): «إنها إعدام».

3- رد فعل المهاجرين

هو مبيّن في ثماني لقطات.

اللقطة 1 (31,5 ثانية)

في "مقهى-فندق" العربي. خبر قتل علي عُلّق عليه بغضب وسخط.

- الزبون الأول (د/ص بالعربية): «بواب قتل شابا جزائريا».

- لزبون الثاني (د/ص بالعربية): «لكن لماذا؟»
- الزبون الأول (د/ص بالعربية): «ذكروا لي أنه دفاع شرعي» (حتى الآن الحوار كان بالعربية الدارجة التونسية. الكلمات الفرنسية الوحيدة التي نفهمها هي: «دفاع شرعي » "Légitime défense".
- صالح (د/ص بالفرنسية): «دفاع شرعي، دفاع شرعي ...إذا غدا قاموا بإدخال عربي أعزل في مقهى وعندما يخرجون من جديد جثته مثقبة بالرصاص فهذا يكوّن حتما دفاعا شرعيا» .

ضجيج (د/ص): صالح يضرب بقبضة يده على المحسب، معبّرا هكذا عن عدم اتفاقه مع مواطنيه وعن ثورانه.

موسيقى في الخلفية الصّوتية، نغمة عربية تجتاز هذا الجزء من أوله إلى آخره. هذه الموسيقى تأخذ قيمة تعبيرية: خلق تغيير بالنسبة للصورة ويدل على الجو الخاص بالمقاهي العربية.

اللقطة 2 (ثانيتان)

صاحب المقهى (د/ص): «إنها الحرب (الجزائر) التي تبدأ من جديد».

اللقطة 3 (7 ثواني)

صالح يتوجه إلى صاحب المقهى (د/ص): (بصوت منخفض) «في الواقع أين نحن مع القنصلية؟»

صمت: صمت صالح، في هذه اللقطة، يسبق تغيير النغم والموضوع.

اللقطة 4 (2,5 ثانية)

صاحب المقهى (د/ص): «لا تقلقوا، كل شيء سيسوى».

اللقطة 5 (8,4 ثانية)

صالح معبرا عن خيبته (د/ص): «بلغ أسبوع وأنت تحكي لنا هـذا، ويظهر أن مسؤولي القنصلية الجزائرية ليسوا على علم».

– الزبون الأول (خ/ص): (بصوت منخفض) «يا ابن العم ... يعود إلينا الذهاب إلى القنصلية».

– صاحب المقهى (خ/ص): «اسـم...... ».

ضجيج (خ/ص): صخب السّيارات (المنبهات، الخ) كعنصر خارج المنشأ له دلالتان: إعلان النهاية الوشيكة لهذا القسم (وبالتالي نهاية المتتالية) خاصة إغراق الحوار. ويكون مثله بالنسبة للقطة الموالية.

اللقطة: 6 (3,5 ثانية)

صاحب المقهى (د/ص): «... ...ـع. ليس من شأننا نحن عمل هذا. نحن مجرد عمال».

اللقطة 7 (2,4 ثانية)

صاحب المقهى (خ/ص): «المسؤولون هم هنا من أجل هذا».

ضجيج: ضجيج المرور يقوي الإحساس بواقع المتتالية المقبلة.

اللقطة 8 (3 ثواني)

صاحب المقهى بضحكة عريضة (د/ص): «نحن لا نفهم شيئا في مثل هذه الأمور».

موسيقى: الرجوع الملفت إلى اللحن نفسه (يكتم مؤقتا في اللقطتين: 6 و7). هذه الموسيقى تستخدم هنا لإنهاء الجزء، كما استخدمت لافتتاحه.

هذه المتتالية تكوّن نقطة تركيز الفيلم: وهي نتيجة منطقية لشحنته الدّرامية وأيضا خلاصة لجميع سير الأحداث السابقة المرتبطة بالعنصرية. وتعني في المقام الأول التذكير بموضوع مناخ الأمن الذي يعيش فيه المهاجرون المغاربة وتطويره. هذا المناخ الآمن يظهر في آن واحد في الحوار (خوف، تهديد، تقتيل) ومن خلال عناصر مادية (بندقية صيد، جثة دامية ...). استعمال كلمة حرية في حوار الشخصيات هي دامغة، وهي تبرز التشابه الذي يريد المخرج إقامته بين هذا المناخ وذاك للحرب في الجزائر.

حسب المخرج شخصية علي لا تمثل نوع العربي الطيّب، لأنه «شاب معتوه، لا يحلم إلاّ بالبذلات وبالمال وبالعشيقات(*)». في هذا القسم، أُظهر علي مثل شاب وقح، غير واع متهوّر، إنه لذلك بقي أصما لتوصيات خالته وذهب متهورا نحو الموت الذي ينتظره في أسفل الدّرج. بالنسبة للمتفرج الذي لا يحقق هويته تلقائيا في شخصية العربي، موت علي يمكن أن يفسر كعقاب مبرر، خاصة وأن هذه الشخصية أظهرت سابقا متبجحة وميالة إلى الخصام، في صراع مع البواب. السلوك السيئ لعلي يُوظف هنا كخطاب مقنّع. هذا الأخير يتوافق باندهاش مع الأيديولوجيا المضادة للشباب التي لا تسعى إلا إلى خدمة فائدتها. في المقابل، المتفرج «العادي» يكشف صياح الخالة وبكاءها على جثة علي في اللقطة الأخيرة

* أنظر مقابلة منشورة في شكل كراسة من طرف الشركة الفرنسية للإنتاج السينمائي: « الوحدة الثالثة ».



صورة مشهد الشجار

من الجزء (أنظر اللقطة 15) والتي عليها ألحّ المخرج كثيرا (51,1 ثانية).

في القسم الثاني، حرص المخرج على الإشارة إلى الموقف المتصلب للعنصريين. لكن معطيات تقطيعنا يدّل على أنه، ماعدا العنصر الدال للضجيج فإن المخرج لم يُحط، خاصة بطريقة الحوار، هذا الموقف. هذا الحوار -كما قيل من طرف الشخصيات- يعبر عن عواطف وحجج على ما يبدو مقبولة إلى حد، حيث لا نفكّر عنده نهائيا في إمكانية تواطؤ بين العصابات العنصرية والعدالة. المخرج أبرز غموض موقفه بسوء تقديره للديكور، خصوصا بإخفاء اسم الدورية في اللقطة الثانية. لو أن المخرج أعطى العناية لذكر اسم الدورية (في هذه الحالة L'Aurore لورور أو

Minute مينوت) فالمتفرج يكون قد فهم أحسن بأن المخرج يعني هنا أفرادا عنصريين.

في القسم الثالث، عُرض رد فعل المهاجرين المغاربة تجاه قتل الشاب علي، القتل الذي سُبق ببعض الأيام فقط بقتل مهدي زميل صالح، صاحب الجثة التي انتشلت من قناة "سان مارتان". نفهم إذًا لماذا تأثر وحزن صالح هما في ذروتهما؟ بوضوح تصرف صالح حُدّد هنا بعلاقاته الشخصية والزمالاتية أكثر من ارتباطه بالعوامل السيّاسية والعرقية.

لوصف عواطف صالح وعواطف الشخصيات الأخرى، المخرج استخدم سلسلة عناصر صوتية. هذه الأخيرة لم تضرّ فقط الحوار، لكن تسببّت في تشوه حقيقي على مستوى الخطاب.

كما في اللقطة 5، كلام صالح، مع أنّه دالّ على مستوى ثورانه ووعيه إلا أنه كُتم عن قصد بواسطة ضجيج السيارات، الذي امتلأ به فجأة شريط الصوت. بهذا العمل، كان صعبا علينا -حتى انطلاقا من طاولة التركيب- إعادة نقل الحوار المنطوق به. في نفس هذه اللقطة، كُتم أيضا كلام شخصية الزبون الأول الذي يحتوي خاصة على اقتراح عمل ملموس وواع («إنه علينا نحن الذهاب إلى القنصلية »).

هل أقحم المخرج هذا الضجيج للإشارة إلى الإحساس بالواقعية، كما يزعم في تصريحاته أو ببساطة لأغراض سياسية؟ في جميع الحالات، إنه لا يجوز أن يتم إدخال هذه العناصر الصوتية، على حساب الحوار: كون هذا خلق غموضا بخصوص الموقفين الأيديولوجي والسّياسي للمؤلف.

هذا الغموض هو أيضا أكبر، فيما يتعلق بالطريقة التي عالج بها المخرج موقف صاحب المقهى. هذا الأخير قُدّم في تصريحات المخرج كـ: "شخصية منفرّة" (*).

لكن في الحقيقة، نجد صعوبة داخل هذا الفيلم في تحديد الموقع السياسي لصاحب المقهى. هكذا، في اللقطة 2 من القسم الثالث، هو قُدّم مثل تلك الشخصية التي تدرك قلق مواطنيها وتشعر بالتضامن («إنها الحرب التي تبدأ من جديد »). في اللقطتين 6 و 7، موقف صاحب المقهى أُخفي بحكم أن كلامه أُغرق في ضوضاء السّيارات. عن موقف صاحب المقهى العربي، لا ندرك إذاً سوى نطاقا مبهما وسطحيا. إن وظيفته الحقيقية -المتمثلة في تاجر نوم ذليل- مرّت مُهملة بالكامل طوال كل الفيلم.

باستعمال الخيال والواقعية وبالتمسك بعّد المضايقات ففيلم ناصر قطاري لم ينظر هكذا إلى الهجرة إلا من زاوية العنصرية. هذه النظرة -التي تفضل المانوّية التبسيطية- قادت المخرج إلى إلغاء نسَقيا التحليل السياسي: بعزل تأثر السّياق الذي يسبح فيه.

ب- دراسة النظام النصي لفيلم «جميع الآخرين يدعون عليا »

قبل بدء دراسة النظام النصي لفيلم «جميع الآخرين يدعون عليا Tous les autres s'appellent Ali»، رأينا أنه من الأنجع تقديم بإيجاز موضوع هذا الفيلم من جهة والإحاطة بمراكز فائدته من جهة

* أنظر مقابلة المخرج المشار إليها في الأعلى

أخرى.

1- تقديم الموضوع ومحاوره

أرملة مسنة في الستينيات إيمي كروسكي Emmi Kurowski (Brigite Mira، بريجيت ميرا) أولادها متزوجون، تسكن لوحدها ميونيخ. وهي امرأة منظفة تكسب عيشها في وسع، بتنظيف المكاتب ليلا.

ذات يوم من أجل تجنب المطر، هي تدخل إلى مقهى يقصده عمّال مهاجرون من أصل مغربي. مدفوع من قبل إحدى زبونات المقهى، علي (رجل ذو أربعين سنة، مُثّل من قبل الممثل المغربي الهادي بن سالم) يدعو إيمي إلى الرقص. هما يتحادثان. علي يشتغل في مأرب. هو لا يكون سعيدا إلاّ ضمن هذه الجماعة من شمال إفريقيا، التي يتلقى مع أفرادها مساءا في هذه الحانة. هو يرافقها، وما دام المطر لم يتوقف تدعوه إلى أخذ فنجان قهوة عندها. هما يتبادلان الشعور بالإعجاب والوّد والحب. علي يستقر عند إيمي. وما دامت هذه الأخيرة ليس لها حق أن يكون لها مؤجر من الباطن Sous locataire يتزوجان في جو استنكاري كبير: لأبناء إيمي والجيران ودكاني الحي الذي رفض بيعهما السّلع.

هما سعيدان (الواحد بالآخر)، لكن شكاسة الناس ووحدهما ونبذهما « ostracisme» هي مؤثرات أصبحت لا تطاق.

في محاولة لهدئة الخواطر يذهب الزوج في عطلة. وبالفعل في العودة يقبل الزوج: Bruno برونو، أحد الأولاد، هو في حاجة إلى أمه لرعاية الأطفال وإحدى الجارات في حاجة إلى قبو إيمي وقوة علي لترتيبه. التاجر

الذي تعرض للمنافسة الشديدة من طرف المحلات الكـــبرى ذات الخدمـــة الذاتية لا يمكن له إهمال زبون جيّد. وزميلات إيمي يجب عليهن أن يناضلن معها حتى تحصل على الزيادة الموعودة والمعرضة للخطر بتوظيف يوغسلافية بأجر منخفض.

علي يجتاز أزمة تباين عادات تحضير وجبات الطعام التي بدأت تتجلـــى له. هو في حاجة إلى أن يكون وحيدا وأيضـــا العـــودة مـــرة ثانيـــة إلى الكسكسى الذي تعود على تناوله في الخمارة مع زملائه. هو يبتعد عـــن إيمي ويلتقي من جديد بعشيقته السابقة التي هي نادلة في الحانة. هذه المرأة تحضر له الكسكسى ويقضي الليالي معها.

علي يستأنف تعاطيه الخمر واللّعب ... إيمي تقوم ببعض الشجار لكن هي طيبة ومتفهمة فتذهب إليه للخمارة. ولما كانت أمسية لقائهما الأول



مشهد لعلي في الخمارة

هما يتراقصان على «أنغام الغجر» إنها المصالحة ... علي ينهار فجأة، بسبب أزمة قرحة معدية. إيمي تتبعه إلى المستشفى. هي تمسك يده بحنان.

II– المحاور الكبرى للفيلم

هذه القصة الأصيلة والبسيطة تجرى بطريقة التسلسل الخطي ولا توجد أية عودة إلى الوراء: للتعبير بكل تأكيد عن نفسية أناس بسطاء، يبـــدون محـــرومين أحيانـــا. بعضـــهم يـــروهم في مظهـــر نوعـــا مـــا مـــثير Mélodramatique، بسبب علاقة امرأة عجوز مع رجل له عشرون عاما أقل منها وأجنبي زيادة على ذلك.

لكن كما يعبر عنه أحسن عنوانه الأصلي« Angst essen seele auf الخوف يأكل الروح» هذا الفيلم الألماني هو أولا فيلم على مأساة الوحدة، وحدة خاصة بإيمي. وهو موضوع محوري الذي ينطلق منه المخرج، لمعالجة موضوعات أخرى: المشاكل النفسية للمجتمع الصناعي، الغيرة، العنصرية، المهاجر ....

بعد جنريك قصير، الفيلم يفتتح على دخول إيمي إلى المقهى العربي، حيث تقبل الرقص مع عامل مغربي. هذه المتتالية تتضمن عـــدم احتماليـــة وقوع كبيرة: كيف أن سيدة عجوزا من السكان الأصليين لها من الشجاعة للدخول إلى مكان غريب عنها وقبولها دون تردد دعوة الرقص مع عربي؟

بالنسبة لـــ: Jacques Grant جاك قرنت: « توجد مبالغة كبيرة في أنّ سيدة فقيرة عجوزا مشبّعة بالأحكام المسبقة تلتقي بعربي. [لكـــن] الجواب سهلا: أولا كل قصة لأية شخصية هي فريدة والسّينما الخيالية لا

ُنتج إلاّ من القصص الفريدة، ناهيك عن اختيار وضعية متطرفة بذلك الحجم الذي يسمح للمخرج بتهذيب كلامه وبإبراز عناصر الغيرة والجنون والغباوة والشّر والحب » (1).

اللجوء إلى العربي هو إذًا مملى بسبب احتياجات القصّة التي أراد المخرج أن يطبع فيها سلسلة من الوثبات ويمنح بعدا مذهلا، لأن السيدة العجوز هي امرأة منظفة وبسيطة وساذجة.

من جهة أخرى، بتقديم علي كمهاجر له عشيقة جملية وقدرة كبيرة لاستمالة إيمي فإن المخرج يسيء كثيرا إلى واقع المهاجرين الذين يعيشون في بؤس جنسي كبير، بسبب العزلة المترتبة عن الامبلاة والعنصرية.

شخصية علي تتطور في ظل شخص إيمي كعنصر مطمئن، هي مرجعية لنظام ولمجتمع مختلفين.

مع ذلك، علي هو ممثل ثقافة وحضارة أكثر إنسانية (علي إلى إيمي: « عندنا في المغرب، العائلة دائما موحدة »). في هذا المعنى، قُدّم علي حسب المخرج، كإنكار للمنطق الفرداني والأناني للمجتمع الألماني الحالي.

لكن، بالابتعاد عن بربرية علي (« أبي بربري، البربر كثيرو التجوال في إفريقيا ») فالمخرج لا يكشف كل نواياه. فهل هذه المرجعية العرقية والجغرافية هي نتيجة "محلوبية Exotisme " بحتة ؟. في كل الحالات، هذا الحوار أثار دائما ضحك المتفرجين المغاربة. هذا ربّما عائد إلى البساطة التي طَرح بها المخرج مشكل الهوية المغاربية.

في هذا الفيلم، المخرج يستغل كثيرا الأوضاع المتناقضة لفائدته،

وهكذا، فإن الرأي المعبّر عنه من قبل علي إلى إيمي (« التفكير كثيرا، البكاء كثيرا، التفكير يجلب الحزن») يُؤخذ من طرف هذه الأخيرة قصد ثني علي عن التفكير -بعد أن اعترف: « الألمان ربما عندهم الحق: العرب ليسوا رجالا»- بهذه العبارات: «لا يجب التفكير بهذه الطريقة، أنت قلتها بنفسك، التفكير يجلب الحزن ».

هذا الخطاب عن تهور البروليتاريا يكمن في قول: « من أجل البقاء حيّا لا تفكر». إنه يخاطر، بتقديم الشخصيتين كسجينتين لطبقتهما وغير قادرتين على الهروب منها، على التأثير سلبا على الجمهور العريض الذي لا يمنحه المخرج أيّ آفاق، للتحرر الأيديولوجي والانعتاق السّياسي.

هذا الخطاب الاتعبوي عمدا لا يرتكز فقط على تلك الأقوال. لكن الأسوأ من ذلك هو مجسَّد حتى في العنوان الأصلي للفيلم.

إيمي هي امرأة انفعالية: علاقاتها مع المجتمع ليست واعية لكن بالأحرى عاطفية. غارقة في وضعية «غير محظوظة احتماعيا»(*) تعيش تناقضاتها ومشاكلها مع المجتمع: ليس من وجهة نظر وضعها الطبقي لكن من خلال عامل العاطفة.

في ضوء هذا، فهي لا تفهم بأن ظروف مهاجر (علي) لا يمكن أن تتغير. في نهاية الفيلم، هي تؤمن بإخلاص باستطاعتها التكفل بصحة علي.

---

* التعبير المستخدم من قبل المخرج أنظر:
In Cinéma, Paris, décembre 1974, 1974. p. 77.

حتى أثناء الصدمة، هي لم تتوصل إلى فهم أن قدر علي لا يتوقف على كرمها، لكن ذلك يدخل في منطق مجتمع غير عادل.

في ترتيب آخر للأفكار، المخرج لا يفعل شيئا للتصدي للأقوال التي نسبها إلى زملاء إيمي بشأن العنف والفساد الجنسي للمهاجرين («هم لا يتورعون أبدا. لا شيء مقدس بالنسبة إليهم، حتى العمر. هم لا يفكرون إلاّ في السرير»). أكثر من ذلك، علي يستمر في التصرف جنسيا طبقا لهذه الصّورة وهذه الأفكار المسبقة الشعبية.

علي لا يحس بأي نفور في علاقاته مع إيمي، وأكثر من ذلك فهذه العلاقة تبدو له مُرضية. في علاقاته مع النّادلة، هو معروف كفرد مدفوع فقط بواسطة الجنس. هذه الصورة للعربي المفتون بالجنس هي مدعمة بالمشهد الذي يبين علي عاريا تحت مرش الحمام (عند إيمي)، كذلك بواسطة بدء المتتالية الغزلية بين علي والنادلة، المبين بتواطؤ مكشوف.

من ناحية أخرى، يعاب على المخرج عدم احترامه الفاضح لخصوصية وكرامة المهاجر المغاربي. بالفعل، في العديد من المرات، المخرج أوجد مجانا وضعيات هزلية تجاه طول الاسم العائلي لعلي، لأن هذا الطول غير ملاحظ في المغرب، وهو معمول به في المشرق العربي.

إلى ما سبق، تُضاف عدة مشاهد مُغرضة: تلك لإيمي، مهمومة باكية على عتبة الباب، حيث تراقب العودة المستبعدة لعلي أو أيضا تلك الخاصة بإيمي المحولة إلى موضوع سخرية من طرف زملاء العمل لعلي. في الحالتين، المتفرج يحقق هويته في البطلة المستسلمة لهيمنة العربي السّادي والفاقد للقلب. في الحقيقة، إنها سادية المخرج التي تبرز هنا، خصوصا في المشهد

الأخير: هو غير مقبول أن زوجا يستطيع تحمل أن تكون زوجته موضوع سخرية بحضوره.

البناء الدرامي للفيلم يمكن أن يلخص في حركتين رئيسيتين:

في الحركة الأولى (ثلاثة أرباع الفيلم)، إنها وضعية الشخصيات: ميلاد الزوج (إيمي-علي) ومواجهته للعداء والاحتقار اللذين يبديه له المجتمع.

الحركة الثانية أكثر قِصرا هي مركزة على الزوج نفسه، في علاقاته الدّاخلية. إنه التوتر بين علي وإيمي وبرودة الروابط بينهما.

III– التحليل النصي

بالنسبة لتحليلنا النصي المتعلق بالمتتالية، اخترنا متتاليتين واصلتين بين هاتين الحركتين ومتعاقبتين: الأولى هي خروج الزوج من العمارة والثانية كانت على مَشْرف مقهى. صور اللقطات المتعلقة بهاتين المتتاليتين هي مدرجة في نهاية الدراسة في الصفحات التالية: **141-146**.

1– خروج الزوج من العمارة

هذه المتتالية تتكون من لقطتين:

اللقطة 1(5،5 ثانية)

لقطة عامة مثبّتة على مدخل العمارة (تُلتقط من الجانب الآخر للشارع) حيث نشاهد هذا الذي يلي:

- ابن صاحب المقهى وجارتي إيمي واقفين منصرفين للحديث.
- مرور سيارة أولى.
- علي وإيمي يخرجان من العمارة.

- مرور سيارة ثانية متجهة في الاتجاه نفسه للسيارة الأولى.

- الزوج يمر أمام الجيران الثلاثة الذين يحييهم

ضجيج (د/ص-خ/ص): لا بد من الإشارة إلى ضجيج السيارتين.

اللقطة 2 (40 ثانية)

رد فعل الجيران بعد مرور الزوج (د/ص):

- الجارة الأولى: «هؤلاء الناس القذرين، هل ليس بإمكاننا فعل أي شيء؟ ».

- ابن صاحب المقهى: «لكن لماذا؟ إنهما يبدوان سعيدين».

- الجارة الثانية: «ما هي السّعادة؟ اللباقة تؤخذ بالاعتبار مع ذلك أيضا» .

- ابن صاحب المقهى: «لا أرى شيئا مخلا باللّباقة. حقيقة لا شيء». [وينصرف].

- الجارة الأولى مخاطبة الجارة الثانية: «تفهمين أنت هذا» .

ضجيج. (خ/ص): ضجيج المرور.

2- متتالية المشْرف

تتضمن خمس عشرة لقطة.

اللقطة 1 (11 ثانية)

لقطة عامة مثبتة على المشرف، حيث نلحظ الزوج.

ضجيج: مرور سيارة في خلف اللقطة.

اللقطة 2 (30 ثانية)

علي يلقي نظرة خلفية في اتجاه الناس الذين ينظرون إليهما (هو وإيمي)، ملاحظا:

- علي (د/ص): «الجميع ينظر».

اللقطة 3 (7،5 ثانية)

إيمي ترد (د/ص): «لا عليك، إنهم غيورون فقط».

اللقطة 4 (4 ثواني)

لقطة مركزة على مجموعة الفضوليين.

اللقطة 5 (20 ثانية)

لقطة نصف جامعة على الزوج أمام الطاولة.

- علي (د/ص): «غيورون، لا أفهم».

- إيمي (د/ص): «غيور يعني غير قادر على قبول إلاّ الآخر الذي يكون عنده شيء ما».

- علي (د/ص): (بصوت منخفض): «فهمت».

- إيمي (د/ص): «إنهم غيورون فقط»، [ثم تنفجر ناحبة].

اللقطة 6 (10 ثواني)

لقطة مركزة على رأس علي.

- علي: «لماذا تبكين؟».

اللقطة 7 (54 ثانية)

إيمي تبكي قبالة علي.

- إيمي (د/ص): «لأنه من جهة أنا سعيدة ... ومن الجهة الأخرى لا أتحمل مطلقا هذا البغض للناس، لجميعهم، جميعهم!» (بصوت منخفض): «آه ! لو كنا وحيدين في العالم أنا وأنت». «أتظاهر دائما بأنني غير متأثرة، لكن أنا كذلك. هذا يقضي علي. لا أحد ينظر إلينا وجها لوجه. الجميع لهم كِشر قبيح. إنهم جميعا خنازير».

- حركة الكاميرا: ثابتة.

- زاوية التصوير: مجال ومجال مقابل (بالنسبة للقطة الموالية).

اللقطة 8 (6 ثواني)

لقطة مقربة حتى الصّدر، ثابتة على الزوج، في خلف اللقطة الناس ينظرون إليه.

- إيمي (د/ص): «خنازير وسخة! ».

اللقطة 9 (10 ثواني)

الرجوع إلى مجال اللقطة7. لقطة مُبعدة للزوج.

- إيمي (د/ص): «انظروا إذاً عصابة البلهاء! ».

ضجيج: بكاء إيمي.

اللقطة 10 (16 ثانية)

تقريب إيمي (بزاوية غطسية).

- إيمي (د/ص): «إنه زوجي».

- ضجيج (د/ص-خ/ص): بكاء إيمي.

اللقطة 11 (6 ثواني)

لقطة قريبة ثابتة على رأس علي (لقطة مشابهة للقطة 6).

- علي (بصوت منخفض): «حبيبي».

ضجيج (خ/ص): بكاء إيمي.

اللقطة 12 (8 ثواني)

لقطة مقربة ثابتة على رأس إيمي، تقريبا مشابهة للقطة 10.

- إيمي، الصّوت مختنق بالنحب (د/ص): «أحبك أيضا».

اللقطة 13 (8 ثواني)

علي، مشجعا زوجته (د/ص): «أنا أكثر».

- إيمي ترفع تدريجيا الرأس (د/ص): «كم؟» .

- علي (د/ص): «مثل هذا» (فاعلا حركة بذراعيه).

- سلّم اللقطة: لقطة أمريكية.

- حركة الكاميرا: ثابتة.

- زاوية التصوير: مجال ومجال مقابل (بالنسبة للقطة الموالية).

ضجيج (خ/ص): بكاء إيمي.

اللقطة 14 (16 ثانية)

مجال مقابل (للقطة السابقة).

- إيمي (د/ص): «وأنا من هنا إلى المغرب. تعرف ماذا؟ سنذهب إلى العطلة في مكان، حيث لا أحد يعرفنا ويحدق فينا».

- سلّم اللقطة: لقطة مقربة حتى الخصر.

- حركة الكاميرا: ثابتة.

اللقطة 15 (24 ثانية)

زوم خلفي على الزوج.

- إيمي (د/ص): «في عودتنا، الكل يكون مختلفا، والناس يعاملوننا، أحسن»
- ضجيج: مرور سيارة في خلف اللقطة.

في المتتاليتين، التصوير يبرز كثيرا عزلة الزّوج. هذه العزلة هي أيضا أكبر عندما تكون رمزية: لا يوجد ناس أو هم قليلون في الشوارع، لا أحد إلاّ علي وإيمي في مشرف المقهى. لكن ربّما هذه الرمزية، ستكون ذات معنيين: ربّما تفيد القول أيضا: غياب الأخوة والإنسانية في مدينة ميونيخ الكبيرة.

كما هو الوضع في كل الفيلم، في هاتين المتتاليتين الجانب المسرحي هو السائد.

وهكذا، في اللقطة الأولى من المتتالية الأولى، المخرج يعين لنا المشهد حيث ستتطور الشخصيات. هو يقدم أولا الشخصيات الثلاث، والفعل الدرامي بعد ذلك يأخذ انطلاقته مع دخول الزوج: إيمي-علي.

يتصرف بالكيفية نفسها في المتتالية الثانية، حيث لأول وهلة، يعرض المشهد (مشرف المقهى) الذي عليه ستؤدي شخصيتا الزّوج أدوارهما.

من جهة أخرى، المخرج لم يُعد إنتاج فقط مادية الفضاء المسرحي بل أدخل أيضا جمهوره في الفيلم.

في المتتاليتين، الأبطال لهم متفرجون: في المتتالية الأولى إنهم الجيران وفي الثانية إنهم مجموعة من الفضوليين الذين نراهم متجمهرين مكّونين بذلك

«لوحة رسم حيّة» في مدخل المقهى. ولهذا السبب لدينا: «مشهد في مشهد» (أنظر اللقطتين الأوليتين من المتتاليتين) وعرض مسرحي في عمل سينمائي (أنظر اللقطتين 2 و8 من المتتالية الثانية).

ناقلا فعله من المسرح إلى السينما، المخرج أدخل هنا ليس ما هو «مناف لتمسرحيّة «Anti-Théâtralité» لكن على العكس، تمسرحيّة ذات تصور عصري تتجلى في تقطيع الفعل الدرامي إلى «لوحات» وكذا في كثافة صمت شخصياته المنطوية على نفسها التي لا تعبّر إلا بواسطة دوافع عنيفة. نفهم إذاً بسهولة لماذا سينما Fassbinder فاسبندر هي إلى حد كبير مذهلة وحتى مصدمة (بالرجوع خاصة إلى طبيعة الموضوعات المعالجة).

' في المتتاليتين، المخرج يستغل بكيفية مفرطة جانب ذهولة الموضوع: هو لا يلعب فقط على المظهر «العاطفي» لشخصيتي الزوج «غير المحظوظتين اجتماعيا»، لكن كذلك على فرق العمر -علي أليس له عشرون سنة أقل من إيمي؟-.

في فرنسا، Michel Drach ميشال دراش في « Elise ou la vraie vie » هو عالج كذلك غراميات مستحيلة لعامل جزائري مع شابة فرنسية، لكن على العكس من تلك لفاسبندر، شخصيتاه لهما نفس العمر ويتقاسمان نفس الظروف العمالية.

في المتتالية الأولى، المخرج يقدم العنصرية كظاهرة تخص فقط الأفراد غير المحظوظين اجتماعيا (جارات إيمي هن منظفّات).

بالعكس، ابن صاحب المقهى هو بالمفارقة محبّب. هذا التساهل للمخرج لا يخص فقط هذا الممثل للطبقة المتوسطة الألمانية بل يعني كذلك:

التاجر (الذي ليس هو عنصريا في "مسائل التجارة") وممثلي النظام العام (رجال الشرطة هم جميعا في الفيلم لطيفون ومتفهمون).

في متتالية المشرف، المأساة وعزلة الزوج هما في ذروتهما بحيث إن العزلة، في هذه المتتالية، هي ملخص كل الأفعال الدرامية التي تخص الحركة الأولى للفيلم، الحركة التي تكوّن نوعا ما الفصل الأول. مع ذلك، فك عقدة هذا الفصل لم يُسَق منطقيا، لأن المخرج أدخل انقطاعا لم يكن إطلاقا متوقعا، إيمي وعلي لا يجدان الحل لخلافهما مع المجتمع إلا في الهروب: الذّهاب في عطلة (أنظر حوار اللقطة 14 من المتتالية الثانية).

المخرج لم يقتصر على الحوار الذي نسبه لإيمي. أكثر من ذلك، هو يدرج هذا في الحركة الثانية للفيلم. بالفعل فور رجوعه من العطلة، الزوج أدمج من جديد في المجتمع، طبقا للكلام التنبئي لإيمي: «في عودتنا، الكل يكون مختلفا والناس سيعاملوننا أحسن» (اللقطة 15 من المتتالية الثانية).

المخرج وهو مفضل هنا ضربات العصا السّحرية يصبّ في سهولة التضليل. هو يمتنع عن فتح كل الآفاق الواعدة بالتغيير ويغرق بالتالي كل عملية توعية وتسييس للعمال الألمان والمهاجرين.

من ناحية أخرى، في مقارنة التقديم الزمني لعلي مع ذاك لإيمي، نلاحظ أن اللقطات التي تظهر فيها إيمي بارزة (أنظر اللقطات: 3، 7، 9، 10، 12 و14) هي أكثر عددا وأكثر طولا (135.5 ثانية) من تلك التي فيها صوبت الكاميرا على علي (أنظر اللقطات: 2، 6، 8، 11 و13 - 60 ثانية).

مع أن اللقطة 2 هي بوضوح طويلة (30 ثانية)، دون شك من أجل الإشارة إلى أن عليا هو محل نظر متفرجيه داخل الفيلم، وبشكل عام في دور العرض.

باختصار، الحالة التي تسترعي انتباه فاسبندر هي تلك الخاصة بإيمي. في هذا السياق، لابد من تسجيل أن عليا ليس معنيا إطلاقا وأن المشاكل المثارة تكاد لا تعنيه نهائيا، ويبدو أيضا حتى أنها لم تحصل له، إذ أن تصرفه لم يتأثر بالفكر وبظرفه الوجودي لكن بدفوعات وبضربات رأس.

هو بالتحديد، شخصية طيبة وبسيطة تجهل جنون العظمة والهستيريا والنفاق. إنه « Kasper Hausser كاسبر هوسر»(*) (رواية معتدلة وحديثة). التجارب التي عاشها لم تغيره. هو لم يتطور، وبقي كما هو.

هذا على كل حال ليس خاصا بعلي، فهو يعني أيضا المنظفة (إيمي)، لأن هذه الأخيرة لم تعِ أبدا لا وضعيتها ولا تلك الخاصة بزوجها.

* إنه شخصية منحدرة من الظلام: حتى سن 15 عاما، عاش محبوسا في إسطبل، معزولا عن العالم. Werner Herzog وارنر هرزوق، في فيلمه « لغز كاسبر هوسار» (ألمانيا الاتحادية، 1974) وجد الإمكانية النموذجية، لتقديم كائن له نظرة جديدة للعالم. كاسبر، هذا الكائن القادم من « كوكب» آخر ليس له أي حظ للعيش في مجتمع لا يفهم قواعده العاداتية، فيستعمله كحيوان نادر عارض إياه في حديقة الحيوانات.

باختيارنا دراسة هذين الفيلمين، كان التّفكير حول مقاربتين علميتين، إن لم نقل رؤيتين -على ما يبدو- مختلفتين. مع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن هذا الظهور ما هو إلاّ خادع، إذ أن الشخصيتين الرئيسيتين في العديد من المستويات تتقاربان أكثر ممّا تتباعدان.

في الفيلمين، شخصية المهاجر المغاربي وصفت كاندفاعية، دون طاقة حقيقية، بائسة وغير واعية. لكن، ليس فقط المهاجر الذي نحبسه في هذه الصورة المفقرة والمنقصة للقيمة بل السكان الأصليون يتحملون أيضا نفقات هذه النظرة المشوّهة، لأن الفيلمين يعطيان بشأنهم صورة كاريكاتورية ويقدمانهم بلا شفقة مثل المتهمين الأساسيين، تاركا في الظل المسؤولين الحقيقيين: السلطات السّياسية.

في الواقع، نلمس هنا حدود الخطاب الشامل الذي يعكسه هذان الفيلمان، حدود تجد تعبيرها في المواقف المعتدلة والتّوفيقية للمخرجين تجاه الطبقات المحظوظة والنظم السياسية.

في «Les Ambassadeurs السّفراء»، ناصر قطاري أظهر نفسه في عدة مرات متحذّرا في نقد السلطات السياسية للبلدان الأصلية. هو اكتفى بشجْب ضعف نشاط القنصليات. أما بخصوص Rainer Warner رينر ورنر فهو جنّب علانية الطبقات المتوسطة وقوات الأمن.

في الحقيقة، السّينمائيان أعطيا من واقع الهجرة المغاربية نظرة لا ترتبط البتة باعتبارات "العرق" أو "الانتماء الحضاري". بالعكس، وهذا بالرغم

من جنسيتهما وثقافتهما المختلفتين فإن المخرجين طورا خطابا ذا أصداء "البورجوازية الصغيرة" يتداخل فيه بعض الاحتقار تجاه الشعب الصغير وكمية كبيرة من الوصولية.













[illegible]

[illegible] الفلاحين [illegible]، كان التفكير حول [illegible]

إنه لم يقل [illegible] مع ذلك [illegible] الإشارة إلى

هذا المفهوم، ما عدا الإحالات [illegible] في العديد من

المستويات [illegible]

في [illegible] حقيقي، [illegible] ليس فقط [illegible] الحمراء الفقيرة والناطقة [illegible] الأشكال [illegible] أيضا تمثلات هذه النظرة المشوهة، لأن [illegible] صورة كاريكاتورية [illegible] للمتهمين الأساسيين، [illegible] في الظل المسؤولين الحقيقيين: السلطات السياسية.

في الواقع، نلمس هنا حدود الخطاب الشامل الذي يعكسه هذان الفيلمان، حدود نجد تعبيرها في المواقف المتعثرة والتوفيقية للمخرجين تجاه الطبقات المحظوظة والنظم السياسية.

في «Les Ambassadeurs» السفراء، [illegible] يظهر نفسه في عدة مرات [illegible] في [illegible] السلطات السياسية [illegible]. هو اكتفى بشجب [illegible]. أما [illegible] Rainer Warner [illegible] فهو [illegible] الطبقات المتوسطة وقوات الأمن.

في الحقيقة، السينمائيان أهملا [illegible] في وضع [illegible] لا [illegible] باعتبارات "العرق" أو "الانتماء الحضاري" [illegible] وهنا [illegible]
















2 – موقف العنصريين









3 – رد فعل المهاجرين















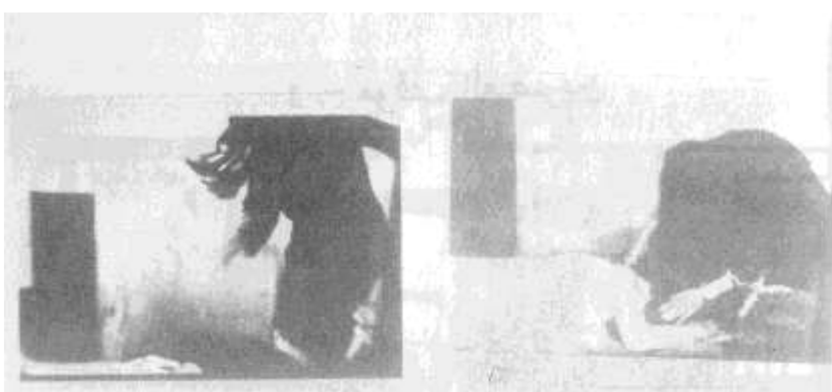


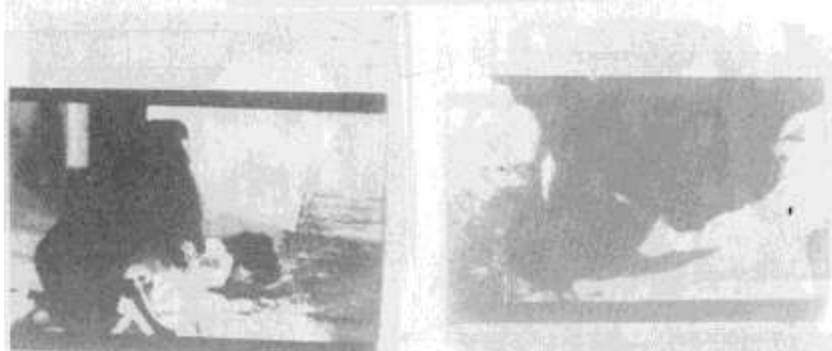

















































1 -خروج الزوج من العمارة














2 – متتالية المشرفة


























Je t'aime aussi




Et ils sont tous

























ملاحظة: نشير في البداية إلى أن عمل التصوير الفوتوغرافي لهذه الدراسة تم ضمانه انطلاقا من نسخ الاستغلال من قبل المؤلف شخصيا، بفضل آلات خاصة (Macrocinécopy ماكروسينيكوبي، Soufflets منافخ ...الخ).

هوامش الفصل الرّابع:

1 – Grant Jacques: «Tous les autres s'appellent Ali », Cinéma, Paris, Juillet-Août, 1974, p.130.

نموذج تقنية فك الرموز Décryptage (*)

ننبه القارئ الكريم إلى أن التحليل النصي لا يمكن أن ينجز إلا على أساس فك الرموز، مبرزا مجموع المعطيات المتعلقة في الوقت نفسه بشريط الصورة وبشريط الصوت (لفيلم أو لأي وثيقة سمعية بصرية).

من أجل تعليم الطلبة تقنية فك الرموز نُلحق هنا فك رموز "متتالية المشْرف" لفيلم «جميع الآخرين يدعون عليا».

تقنين لفك الرموز

ترقيم اللقطات:

0، 0₂، 0₃... لقطات جينيريك البداية والنهاية.

1، 2، 3 ... لقطات مختلف المتتاليات.

سلم اللقطات:

ل ع = لقطة عامة.

ل ج ك = لقطة الجزء الكبير.

ل ج ص = لقطة الجزء الصغير.

ل مت = لقطة متوسطة.

ل أ = لقطة أمريكية.

ل م خ = لقطة مقربة حتى الخصر.

ل م ص = لقطة مقربة حتى الصدر.

ل ق = لقطة قريبة.

ل ق ج = لقطة قريبة جدا (أو لقطة مضافة).

زوايا التصوير:

زاوية عادية = ↰

زاوية غطسية = ↘

زاوية تصاعدية = ↑

<> = مجال والمجال المقابل.

ك.ذ = كاميرا ذاتية.

حركات الكاميرا:

ل ث = لقطة ثابتة.

مص = لقطة تصاحب فيها الكاميرا تنقلات شخصية أو حيوان دون أن نتمكن من تحديد حركة الكاميرا.

ث = لحظة ثابتة في لقطة تتميز بإحدى حركات الكاميرا.

↑ = بانوراما عمودية من تحت إلى فوق.

↓ = بانوراما عمودية من فوق إلى تحت.

→ = بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين.

← = بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار.

↑← = بانوراما عمودية متبوعة ببانوراما أفقية.

ب د = بانوراما دائرية.

ت أ = تنقل أمامي.

ت خ = تنقل خلفي.

ز أ = زوم أمامي.

ز خ = زوم خلفي.

ت ج = تنقل جانبي.

ت م = تنقل مصاحب.

ت د = تنقل دائري.

ت ب = تنقل بانورامي.

شريط الصوت:

● / O .... تعليق داخلي on (•) / تعليق خارجي off (O).

● / O .... ضجيج داخلي on (•) / ضجيج خارجي off (O).

[ ] .... صمت طويل على اثر حوار أو تعليق.

⌉ .... تعليق غير متزامن نسبيا مع الصورة.

---

* هذه الرموز والمختصرات مأخوذة من التقنيين المستخدم من قبل السينمائيين المحترفين العاملين في المجالات السمعية البصرية.

فك رموز متتالية المشرف لفيلم «كل الآخرين يدعون عليا»

رقم لقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (ث)	سلم اللقطة	حركة كاميرا	ز.تصوير اللقطة (درجات)	شريط الصوت: كلام: د/ص ● خ/ص ○	شريط الصوت: ضجيج: ● ○
1	المشرف	---------	11	ل ع	ل ث	180	------------	○
2	ترى عليا يتأمل الناس الذين يحدقون فيهما.	يدير رأسه نحو زوجته	30	ل.م.ص	ل.ث	<>	كل العالم ينظر إلينا	-----
3	لكي تجيب عليا	لكي تدير رأسها	7.5	ل.م.ص	ل.ث	<>	-لا عليك بهم غيورون فقط	○

4	لقطة مركــزة علــى الذين ينظرون إليهما	----------	**4**	ل.أ	ل.ث	**180**	----------	○
5	**الزوج:وجها لوجه**	----------	**1** **5**	ل.مت	ل.ث	**180**	غيورون لا أفهم. - غيورون يعني **غير** قادرين على قبول الأخر حتى يكون له شيئا ما. - فهمت. - وإنهم غيورون فقط.	● + ○
6	لقطة مركزة على رأس علي.	----------------	10	ل.ك	↘	180	لماذا تبكين ؟	● + ○
7	لمي تبكي قبالة علي.	تحرك رأسها لمرات عديدة	5 4	ل.ق	ل.ث	<>	- لأنه من جهة أن سعيدة. من الجهة الأخـــــرى لا أتحمل مطلقا هذا البغض للناس،لجـــــميعهم،	

							جميعهم. - آه لو كنا وحيدين في العالم.أنا وأنت.	
							- أتظاهر دائما بأنني غير متأثرة.لكن أنا كذلك. هذا يقضي علي. - لا أحد ينظر إلينا وجها لوجه. - الجميع لهم كشر قبيح -إ لهم جميعا خنازير	
8	منظر جزء كبير للزوج والناس الذين ينظرون إليهما.	علي يدير رأسه نحو النـــاس الذين ينظرون إليهم،ثم ينظر من جديد إلى لمي- لمـــي تبكي دائما شـــامة النـــاس	6	ل.ج ص	**ل.ث**	<>	- خنازير وسخة.	● ○

		الذين ينظرون إليهم.						
9	- وجها لوجه مبعد للزوج - مجال ومجال مقابل (نرى وجه إيمي).	إيمي تطأطئ رأسها.	10	ل.أ	ل.ث	<>	- أنظر إذا. عصابة بلهاء	● ○
10	تقريب إيمي	إيمي تبكي مع تحريك الرأس	16	p.R		180+	- إنه زوجي	●+○
11	لقطة قريبة على رأس علي	----------	6	ل.ق	ل.ث	<>	حبيبي ●	○
12	تقريب رأس إيمي	- إيمي تحرك رأسها - علي يحرك يديه	8	ل.ق	ل.ث	<>	-أحبك [أنا] أيضا	●
13	علي يعلن حبه لايمي	- إيمي ترفع تدريجيا رأسها - علي يحرك يديه	8	ل.أ	ل.ث	<>	- أنا أكثر. - كم ؟	○

							- مثل هذا	
14	مجال مقابل على إيمي	إيمي تحرك رأسها ثم تضم يدي علي.	16	ل.ج.خ	ث	<>	-أتعرفين ماذا ؟ -سنذهب في عطلة. في مكان حيث لا أحد يعرفنا ولا ينظر إلينا.	○
15	منظر جزء كبير على السروج الجالس إلى طاولة في مشرف المقهى	مرور الناس وسيارة خلف اللقطة. - إيمي تضم يدي علي.	24	ل.ج.ص			-في عودتنا الكل يكون مختلفا. -والناس يعاملوننا أحسن.	

BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE

I. Linguistique générale

- BAYLON Christian, FABRE Paul, Initiation à la linguistique, Paris, Ed. Fernand Nathan, 1975, 185 p.
- BENVENISTE Emile, Problème de la linguistique générale I, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel, 1976.
- BENVENISTE Emile, Problème de la linguistique générale II, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tel, 1981.
- BRONCKART J. P., Théorie du langage: une introduction critique, Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, 1977.
- CARONTINI Enrico, L'Action des signes I, Louvain-La-Neuve, Ed. Cabay, 1983.
- CHOMSKY Noam, Le Langage et la pensée, traduit de l'anglais par Louis-Jean CALVET, Paris, Ed. Bibliothèque Payot, 1968, 148 p.
- DUBOIS-CHARLIR Françoise, Comment s'initier à la linguistique, Paris, Ed. Librairie Larousse, 1975, 319 p.
- DUCROT. O. TODOROV. T., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Ed. Seuil, 1975.
- FUCHS. C., Le GOFFIC. P, Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines, Paris, Ed. Hachette, Coll. Langue, Linguistique, Communication, 1985, 135 p.
- JACOB André, Genèse de la pensée linguistique, Paris, Ed. Librairie Armand Colin, 1973, 329 p.
- JAKOBSON Roman, Essais de linguistique générale: les fondation du langage, traduit de l'anglais par Nicolas RUWET, Paris, Ed. Minuit, Coll. Double, 1986, 257 p.
- GLEASON H. A., Introduction à la linguistique, Paris, Ed. Larousse, Coll. Sciences humaines et sociales, 1969, 379 p.
- LYONS John, Linguistique générale: introduction à la linguistique théorique, traduit de l'anglais par Françoise DUBOIS-CHARLIER et David ROBINSON, Paris, Ed. Librairie Larousse, Coll. Langue et langage, 1970, 382 p.
- MOUNIN Georges, Clefs pour la linguistique, Paris, Ed. Seghers, Coll. Clefs, 1986, 166 p.
- ROBINS R. H., Linguistique générale: une introduction, Paris, Ed. Librairie Armand Colin, Coll. Linguistique, 1973, 394 p.

- SAUSSURE de Ferdinand (publié par BALLY Charles et SECHEHAYE Albert), Cours de linguistique générale, Paris, Ed. Payot, 1972, 503 p.
- SAUSSURE de Ferdinand (publié par MORSLY Dalila), Cours de linguistique générale, Alger, Ed. ENAG, 1990, 376 p.

Dictionnaires

- DUBOIS Jean, GIACOMO Mathé, Dictionnaire de la linguistique, Paris, Ed. Librairie Larousse, 1973, 516 p.

II. Linguistique spécialisée

1. Linguistique structurale

- BUYSSENS Eric, Les Langages et les discours, essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie, Bruxelles, Office de la Publicité, 1943, 98 p. Réédité sous le titre: La Communication et l'articulation linguistique, Paris, P.U.F., 1967.
- HJELMSLEV Louis Trolle, Prolégomènes à une théorie du langage, traduit du danois par Una Ganger, Paris, Ed. de Minuit, Coll. Arguments, 1968, 1971, 1984.
- JACOBSON Roman, Essai de linguistique générale, t 2, Paris, Ed. de Minuit, 1973.
- LEPSCHY Giulio. C., La Linguistique structurale, traduit de l'italien par Louis-Jean CALVET, Paris, Ed. Petite Bibliothèque Payot, Coll. Etudes et documents, 1976, 296 p.
- MARTINET André, Eléments de linguistique générale, 5ème éd, Paris, Ed. Armand Colin, 1970.
- PIAGET Jean, Le Structuralisme, Paris, Ed, P.U.F., Coll. Que sais-je?, 1979, 127 p.
- TROUBETSKOI Nikolaï Sergeievitch, Principes de phonologie, traduit par J. CANTINEA, 1ère éd, Paris, Ed. Klincksieck, 1949.

2. Linguistique générative

- CHOMSKY Noam, HALLE Morris, Principes de phonologie générative, traduit par Pierre ENCREVE, Paris, Ed. Seuil, Coll. Travaux linguistiques, 1973, 349 p.
- CHOMSKY Noam, Structures syntaxiques, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 1969, 149 p.
- RUWET Nicolas, Introduction à la grammaire générative, Paris, Ed. Librairie Plon, Coll. Recherches en Sciences humaines, 1968, 451 p.

3. Psycho-linguistique et socio-linguistique

- SLAMA-GAZACU Tatiana, La Psycho-linguistique: lecture, Paris, Ed. Klincksieck, Coll. Initiation à la linguistique, 1972, 300 p.
- HÖRMANN Hans, Introduction à la psycho-linguistique, Paris, Ed. Librairie Larousse, Coll. Langue et langage, 1972, 315 p.
- MARCELLES J. B., GARDIN B., Introduction à la socio-linguistique: la linguistique sociale, Paris, Ed. Librairie Larousse, Coll. Langue et langage, 1974, 263 p.

4. Linguistique française

- WAGNER Robert-Léon, Essais de linguistique française, Paris, Ed. F. Nathan, Coll. Université, Information, Formation, 1980, 197 p.

5. Linguistique arabe

- FASSI FEHRI Abdelkader, Linguistique arabe: forme et interprétation, Rabat, Publication de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1982, 343 p.

6. Sémantique

- ADAM Jean-Michel, GOLDENSTEIN Jean-Pierre, Linguistique et discours littéraires: théorie et pratique des textes, Paris, Ed. Librairie Larousse, Coll. L. 1976, 351 p.
- BAYLON Christian, FABRE Paul, La Sémantique, Paris, Ed. F. Nathan, Coll. Université, Information, formation, 1979, 334 p.
- COQUET Jean-Claude, Sémiotique littéraire: contribution à l'analyse sémantique du discours, Paris, Ed. Jean-Pierre DELARGE, 1976.
- COURTES Joseph, Sémantique de l'énoncé: applications pratiques, Paris, Ed. Hachette, 1989.
- GALMICHE Michel, Sémantique générative, Paris, Ed. Librairie Larousse, Coll. Langue et langage, 1975, 191 p.
- GREIMAS Algirdas Julien, Sémantique structurale, Paris, Ed. Larousse, 1976.
- HAMON Philippe, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Ed. Hachette Université, 1981.
- LEGARE Clément, La Structure sémantique: le lexème cœur de

l'œuvre de Jean Eudes, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1976.

- MAINGUENEAU Dominique, Elément de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Ed. Bordas, 1986.
- MOUNIN George, Clefs pour la sémantique, Paris, Ed. Seghers, Coll. Clefs, 1972, 268 p.
- NEF Frédéric, Structure élémentaire de la signification, Bruxelles, Ed. Complexe, 1976.
- RASTIER François, Sémantique interprétative, Paris, Ed. P.U.F., Coll. Formes sémiotiques, 1987.
- RUWET Nicolas, Langue, musique, poésie, Paris, Ed. Seuil, Coll. Poétique, 1972, 252 p.
- TODOROV TZVETAN, Littérature et signification, Paris, Ed. Librairie Larousse, Coll. Langue et langage, 1967, 118 p.
- ZAOUI Mustapha, Sémantique et études du langage, Alger, Office des Publications Universitaires, 178 p.

Revues spécialisées

- Langage, revue trimestrielle, Paris, Ed. Larousse, N° 60, décembre 1980.
- Vie et langage, revue mensuelle, Paris, Ed. Larousse, N° 273, décembre 1974.

III. Stylistique

- DUBOIS Jacques, GROUPE M., Rhétorique générale, 1ère éd, Paris, Ed. Larousse, 1970.
- GUIRAUD Pierre, KUENTZ Pierre, La Stylistique: lecture, Paris, Ed. Klincksieck, 1970, 329 p.
- GUIRAUD Pierre, Essais de stylistique, 1ère éd, Paris, Ed. Klincksieck, 1970, 288 p.
- Le GUERN Michel, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris, Ed. Larousse, 1973.

IV. Sémiologie et sémiotique

- BERTRAND Denis, L'Espace et le sens, Paris, Ed. Hadès-Bengamins, Coll. Actes sémiotiques, 1985.
- COQUET Jean-Claude, ARRIVE M. Sémiotique en jeu, à partir et autour de l'œuvre de A. J. GREIMAS, Paris-Amesterdam-

Philadelphia, Ed. Hadès Benjamins, Coll. Actes sémiotiques, 1987.

- COQUET Jean-Claude et Autres, Sémiotique: l'Ecole de Paris, Paris, Ed. Hachette Université, 1982.
- COURTES Joseph, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Paris, Ed. Hachette, 1976.
- DELEDALLE Gérard, Théorie et pratique du signe: introduction à la sémiotique de Charles S. PEIRCE, Paris, Ed. Payot, 1979.
- GREIMAS Algirdas Julien, Du Sens: essais sémiotiques, Paris, Ed. Seuil, Coll. Poétique, 1970.
- GREIMAS Algirdas Julien, Du Sens II: essais sémiotiques, Paris, Ed. Seuil, Coll. Poétique, 1983.
- GREIMAS Algirdas Julien, Maupassant, la sémiotique du texte, Paris, Ed. Seuil, Coll. Poétique, 1976.
- HENAULT Anne, Narratologie, sémiotique générale II, Paris, Ed. P.U.F., 1983.
- HENAULT Anne, Les Enjeux de la sémiotique, Paris, Ed. P.U.F., 1979.
- LEVIS-STRAUSS Claude, Anthropologie structurale, Paris, Ed. Plon, 1958.
- LEVIS-STRAUSS Claude, Anthropologie structurale II, Paris, Ed. Plon, 1973.
- LEVIS-STRAUSS Claude, Mythologiques III, l'origine des manières de table, Paris, Ed. Plon, 1968.
- MARTINET Jeanne, Clefs pour la sémiologie, Paris, Ed. Seghers, Coll. Clefs, 1973, 252 p.
- MONIN Georges, Introduction à la sémiologie, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, 248 p.
- PEIRCE Charles Sanders, Ecrite sur le signe, Paris, Ed. Seuil, Coll. Philosophie, 1978.
- RESTIER François, Essais de la sémiologie discursive, Paris, Ed. Mame, Coll. Univers sémiotique, 1973.
- OSTWALD Peter F., The Semiotic of Human Sound, Paris, Mouton, The Hague, 1973, 422 p.

V. Sémiologie de la communication

- ADAM Jean-Michel, Le Récit, Paris, Ed. P.U.F., Coll. Que-Sais Je?, 1984.
- ADAM Jean-Michel, Le Texte narratif, Paris, Ed. F. Nathan, 1985.
- BAL Micke, Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Paris, Ed. Klincksieck, 1977.
- BARTHES Roland, Essais critiques, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 1981.
- BARTHES Roland, Fragments d'un discours amoureux, Paris, Ed. Seuil, Coll. Tel Quel, 1977, 280 p.
- BARTHES Roland, Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 1953, 1972, 187 p.
- BARTHES Roland, L'Empire des signes, Paris-Genève, Ed. Flammarion-Skira, 1980.
- BARTHES Roland, Le Plaisir du texte, Paris, Ed. Seuil, Coll. Tel Quel, 1973.
- BARTHES Roland, Mythologies, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 1970, 277 p.
- BARTHES Roland, Roland BARTHES par Roland BARTHES, Paris, Ed. Seuil, Coll. Ecrivains de toujours, 1975, 191 p.
- BARTHES Roland, Système de la mode, Paris, Ed. Seuil, 1967.
- BARTHES Roland, S/Z, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points, 1970, 27[illegible] p.
- BREMOND Claude, Logique du récit, Paris, Ed. Seuil, Coll. Poétique, 1973, 349 p.
- ECO Umberto, La Structure absente, Paris, Ed, Mercure de France, 1984.
- ECO Umberto, Le Signe, Bruxelles, Ed. Labor, 1988.
- EVERAERT-DESMEDT Nicole, La Communication publicitaire, Louvain- La-Neuve, Ed. Cabay, 1984.
- FAGES J. B., Comprendre Roland BARTHES, Toulouse, Ed. Edouard PRIVAT, 1979, 227 p.
- GAUTHIER Guy, Institution à la sémiologie de l'image, Paris, Ed. Les Cahiers de l'Audio-Visuel, 1984, 159 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, La Connotation, Lyon,

Ed. Presse Universitaires de Lyon, 1977.
- LAFONT Robert, CARDES-MADRAY Françoise , Introduction à l'analyse textuelle, Paris, Ed. Librairie Larousse, Coll. Langue et langage, 1976, 191 p.
- LECONTE Bernard, Proposition pour l'analyse de l'image, Paris, Les Cahiers de l'Audio-Visuel, 1980, 186 p.
- MITTERAND Henri, Le Discours du roman, Paris, Ed. P.U.F., 1980.
- NIEL André, L'Analyse structurale des textes, Paris, Jean-Pierre DELARGE (Mame), 1973, 187 p.
- TODOROV TZVETAN, Les Genres du discours, Paris, Ed. Seuil, Coll. Poétique, 1978.

Dictionnaires spécialisés

- FAGES Jean-Baptiste, PAGNO Christian, Dictionnaire des media, France, Maison Mame, 1971, 350 p.

Les études

Il s'agit essentiellement des études publiées par la fameuse revue française Communications, revue publiée par L'Ecole Pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales – Centre d'Etudes Transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, Sémiologie), Paris, Ed. Seuil.

- BARTHES Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», Communications, N° 8, 1966, pp. 1-27.
- BARTHES Roland, «Rhétorique de l'image», Communications, N° 4, 1964, pp. 40-51.
- BENCHEIKH Jamal-Eddine, «Génération du récit et stratégie du sens», Communications, N° 39, 1984.
- BREMOND Claude, «Le message narratif», Communications, N° 4, 1964, pp. 4-32.
- DURAND Jacques, «Rhétorique et image publicitaire», Communications, N° 5, 1970, pp. 70-95.
- ECO Umberto, «Sémiologie des messages visuels», Communications, N° 15, 1970, pp. 11-51.
- GRITTI Jules, «Un récit de presse: les derniers jours d'un grand homme», Communications, N° 8, 1966, pp. 94-101.

russe par: Sabine Breuillard, Paris, Editions sociales, Coll. Ouvertures, 1977, 188 p.

- MARTIN Michel, Le Langage cinématographique, Paris, Ed. du cerf, 1962, 271 p.
- METZ Christian, Essai sur la signification au cinéma, t 1, Paris, Ed. Klincksieck, Coll. Esthétique, 1976, 219 p.
- ODIN Roger, Cinéma et production de sens, Paris, Ed. Armand Colin, Coll. Cinéma et audio-visuel,1990, 285 p.

Revues

- Cahiers du 20ème siècle, «Cinéma et littérature», Paris, Ed. Klincksieck, N° 9, 1978, 163 p.
- CinémaAction, «Théories du cinéma», Paris, Ed. L'Harmattan, N° 20, 1982, 192 p.
- Communications, revue publiée par L'Ecole Pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales – Centre d'Etudes Transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, Sémiologie), Paris, Ed. Seuil.
- Poétique, Paris, Centre National des Lettres, N° 58, 1984, 263 p.

- METZ Christian, «Au-dela de l'analogie l'image», Communications, N° 15, 1970, pp. 1-10.
- MORIN Violette, «Le dessin humoristique», Communications, N° 15, 1970, pp. 110-131.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, «Le verbale dans les bandes dessinées», Communications, N° 15, 1970, pp. 145-161.
- SCHEFFER Jean-Louis, «L'image: le sens investi», Communications, N° 15, 1970, pp. 210-221.
- VERON Eliseo, «L'analogique et le contigu», Communications, N° 15, 1970, pp. 52-69.
- VERON Eliseo, «Sémiosis de l'idéologique et du pouvoir», Communications, N° 28, 1978, pp. 7-20.

VI. Sémiologie du cinéma

- AMENGAL Barthélémy, Clefs pour le cinéma, Paris, Ed. Seghers, Coll. Clefs, 1977, 207 p.
- ARISON D., Grammar of the film language, Londres et New York, Focal Press, 1976, 624 p.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, Esthétique du film, Paris, Ed. Fernand Nathan, Coll. Nathan Université,1983, 223 p.
- BERTHOMIEU A., Essai de grammaire cinématographique, Paris, La Nouvelle Edition, 1946, 84 p.
- CHEVASSU Fr., Le Langage cinématographique, Paris, Cahiers de l'Education Permanente, 1962, 125 p.
- COLLET Jean, MARIE Michel, Lectures du film, Paris, Ed. Albatros, Coll. Ça/cinéma, 1977, 236 p.
- JACQUINOT Geneviève, Image et pédagogie, Paris, Ed. P.U.F., 1977, 200 p.
- GAUTHIER Guy, Initiation à la sémiologie de l'image, Paris, Les Cahiers de l'Audio-visuel, 1984, 159 p.
- LECONTE Bernard, Propositions pour l'analyse de l'image (essai didactique), Paris, Les Cahiers de l'Audio-visuel, 1980, 187 p.
- LOTMAN IOURI, Esthétique et sémiotique du cinéma, traduit d

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

